

بسم الله وبعد: تم الرفع بحمد الله من طرف

بن عيسى قرمزلي متخرج من جامعة المدية

تخصص: إعلام آلي

التخصص الثاني: حفظ التراث بنفس الجامعة

1983/08/28 بالمدية – الجزائر-

للتواصل وطلب المذكرات

هاتف : +213(0)771.08.79.69

بريدي إلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

MSN: benaissa.inf@hotmail.com

فيس بوك: http://www.facebook.com/benaissa.inf

اشترك بقيمة رمزية معنا لنشر العلم ((قُلْ إِنَّ رَبِّي يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَيَقْدِرُ لَهُ وَمَا أَنفَقْتُم مِّن شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِين)) [سبأ : 39]

حساب جاري:

CC 76650 81 CLE 51

M.KERMEZLI BENAISSA

دعوة صالحة بظهر الغيب فربما يصلك ملفي وأنا في التراب ....

أن يعفو عنا وأن يدخلنا جنته وأن يرزقنا الإخلاص في القول والعمل..

ملاحظة: أي طالب أو باحث يضع نسخ لصق لكامل المذكرة ثم يزعم أن المذكرة له فحسبنا الله وسوف يسأل يوم القيامة وما هدفنا إلا النفع حيث كان لا أن نتبنى أعمال الغير والله الموفق وهو نعم المولى ونعم الوكيل....

صل على النبي – سبحان الله وبحمدك سبحان الله العظيم-

بن عيسى قرمزلي 2013

جامعة الجزائر
معهد اللغة العربية وآدابها

الخطاب تمثيل للعالم

دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية

(الخطاب المسرحي نموذجا)

رسالة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية

إعداد الطّالب
عمر بلخير

إشراف الدكتورة
خولة طالب الإبراهيمي

السنة الجامعية

1997 - 1996

الإهـــــــداء

إلى أمّــي

إلــى إخــوتــي

إلى جميــع زمـلائــي وأصـدقائــي

إلى كلّ هؤلاء أهـدي هذ العمل

عـمـر

كلمـــة شـــكـر

عرفـانـا بالفضـل والجميل فإنّنـي أقدّم أجمـل آيات الشكر والامتنان إلى أسـتاذتي الفاضلـة

الدكتورة خولة طالب الإبراهيمي

لما بذلته من جهد متواصل في الإشراف على هذا العمل حتى وصل إلى نهايته .

كما أقدّم الشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل :

محمّد يحياتن

الذي ما فتئ يزوّدنا بتوجيهاته القيّمـة حتى أتممت هذا العمل .

وأشكر جميع من قدّم لي العون المادي والمعنوي لإتمام عملي هذا.

✍

عمـر بلخير

مقدّمـة

نسعى من خلال هذا التناول ، إلى التعريف بنمط جديد من الدراسات اللغوية . وتشكل هذه الدراسات نظرة جديدة إلى ظاهرة التواصل البشـري بمـا تحملـه (والضـمير يعـود إلـى ظاهرة التواصل البشري) مـن خصوصيـات ، جعلـت الدراسـات السـابقة فـي هـذا الميدان عاجزة عن سبر أغوارها واكتشاف أسرارها وبالتالي فهمها .

استمد أصحاب هذا النمط من الدراسات أسس أبحاثهم من مزيج من العلوم والدراسـات في مجال العلوم الإنسانية ، الأمر الذي جعلها تتميز بالشمولية في التصـورات التـي وُضعـت لفهم ظاهرة التواصـل البشري .

كانت رغبتنا ملحة في إلقاء نظرة وجيزة على التناول العربي القديـم للظـاهرة اللغويـة الذي كان يماثل إلى حد بعيد التناول الغربي من حيث الأسس وكذلك الأهداف ؛ وقد لاحظنـا أن للعرب القدماء باعا طويلا في مثل هذه الدراسات خاصة بعد إدراكهـم أن الاستعمال هـو الذي يحدد توجه المعنى . ولكن الشيء الذي نتحسر له هـو افتقـار الجامعـات العربية لمثـل هذه الدراسات بسبب افتقاد أصحابها إلى تصور شـامل يمكنهـم مـن فهـم الـتراث فهمـا دقيقـا يعطي دفعا كبيرا للدراسات اللسانية في العالم العربي بصفة خاصة وفي العالم بصفة عامة .

وقد استطاع بعض الجـامعيين المغاربـة أن ينفـردوا بنظـرة أكـثر إيضـاحا وشـمولية ، بسبب تزودهم برصيد هام من الدراسـات اللسـانية الغربيـة بـاختلاف توجهاتهـا ومشـاربها ، إضافة إلى اطلاعهم الواسع على ما للتراث من كنوز في هذا المجال تحتاج إلى نفض الغبار عنها . ونذكر من بين هؤلاء على سـبيل المثـال لا الحصـر ، الدكتـور عبـد الرحمـن الحـاج صالح ، الدكتور أحمد المتوكل* ...

ونحاول من خلال هذا البحث المتواضع كشـف الغطاء عن بعض الظواهـر التداوليّـة

---

* هو باحث في جامعة محمـد الخـامس بالربـاط ، وهـو متخصـص فـي دراسـة "التداوليـة اللغويـة" . مـن مؤلفاته : "الوظائف التداولية للغة العربية" ، " دراسات في نحو اللغة العربيـة الوظيفـي" ، "اللسـانيات الوظيفية" ... ومراجع أخرى باللغتين الفرنسية والإنجليزية .

ونشير إلى أن المغاربة هم الأوائل الذين ترجموا مصطلح Pragmatique باسم : "التداولية"، وبما أننا لم نتمكّن من الاطّلاع على سبب تسميتهم هذه للمصطلح الأجنبي تصورنا أنه مأخوذ =

من خلال تناولها لبعض النظريات ،التي تشكل التوجه الأساس لهذا النمط من الدراسات اللسانية ، وهو ما سيكشف لنا عن طبيعة العلاقة بين اللغة والعالم . هذه العلاقة التي ما فتئت تطرح على الباحثين ولقرون عديدة إشكاليات كثيرة عجزوا في العديد من المنهجيات التي وضعوها عن فهمها كلما تناولوها بالدرس .

تتلخص أهدافنا من خلال هذا الإسهام في :

– تزويد الطالب بمجموعة من المفاهيم في مجال التداولية ، وهذا من شأنه أن يغير من التصور السائد في معظم جامعاتنا ومعاهدنا ، والذي يحصر اللسانيات في التيار البنوي التصنيفي باختلاف تشعباته ، ويقصي نتيجة لذلك ، الأبعاد الأخرى التي لا تقل أهمية عن البعد التجريدي التصنيفي للغة ، وهي البعد الاجتماعي – بكل ما يحمل هذا المصطلح من دلالة – والبعد النفسي والفكري ...

– ونطمح أيضا من ذلك إلى تزويد الباحث في مجال تحليل الخطاب بما يمكنه من إثراء رصيده المنهجي أثناء تحليله لأي خطاب ، مهما كان مصدره أو طبيعته ، وقد يلاحظ القارئ لهذا البحث إقحامنا للخطاب المسرحي كنموذج لفهم الظواهر التداولية ، ونشير في هذا الإطار إلى أنّ هذا "الإقحام" – إن صحت التسمية – لم يكن وليد الصدفة ، إنما كانت غايتنا في ذلك الخروج عن التجريد المعهود في مثل هذه الدراسات . وهذا من شأنه أن يضفي على البحث نوعا من الحيوية ، ممّا يجعل القارئ والباحث يستأنس لبعض تلك الظواهر التي قد يصعب عليه فهمها . إضافة إلى ذلك ، اقتناعنا بأن الخطاب المسرحي هو الخطاب الأقرب، من حيث الصياغة ، إلى الخطاب العادي ، مع الإشارة إلى أنّ مفهوم "الخطاب العادي" هو الذي تمحورت حوله جل النظريات التداولية .

ولكي لا تختلط المفاهيم على القارئ بسبب الاستعمال المكثف لنفس المصطلح للدلالة على معان عديدة ، وأحيانا تكون هذه المعاني متناقضة أثناء استعمالها ، وضعنا معجمين للمصطلحات أحدهما:فرنسي – إنجليزي – عربي، وثانيهما: عربي – إنجليزي – فرنسي.

- من مفهوم التداول على الكلام ، بمعنى جريان الكلام على الألسن . ويحمل أيضا معنى التبادل الكلامي . يقول الزمخشري في تحديد معنى كلمة (دول) : ((... والله يداول الأيام ، مرّة لهم ومرة عليهم ، والدهر دول ونوب وعقب ، وتداولوا الشيء بينهم)) . انظر الزمخشري : أساس البلاغة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، 1984 .

خطّة البحث :

ارتبط مفهوم "التداولية" بمجموعة من العوامل اللغوية وغير اللغوية التي تتدخل بصفة متشابكة في تحديد الماهية التبادلية والاستعمالية للغة ؛ وتشكل هذه العوامل ما أطلق عليه مصطلح "السياق" ، وهو جملة من الشروط الاجتماعية والطبيعية والنفسية تؤثر على معاني الأقوال .

إن المدارس البنوية أقصت من مجال بحثها عنصر السّياق الذي يتفاعل فيه المتخاطبون بحصرهم اللّغة في مجموعة من العلامات ترتبط فيما بينها ضمن قواعد وقوانين تجريدية . هذا الإقصاء أدى إلى تقليص في مجال التحليل وحال دون الوصول إلى وضع تصور واضح وشامل للتواصل البشري .

ولكي نخرج ببحثنا عن التجريد الذي تتصف به البحوث من هذا النمط ، من جهة ، ولكي يكون بحثنا أكثر حيوية ، سنستعين بالخطاب المسرحي ، بما له من أساليب وتقنيات قريبة من الخطاب العادي ، فهو نوع أدبي ذو طبيعة حوارية وتفاعلية (أشرنا بوضوح فيما سبق إلى أسباب استخدامنا للخطاب المسرحي نموذجا للدراسة) . انطلاقا من هذا التصور ، تأتي خطة البحث مفصلة على هذا المنوال :

لقد قسمنا بحثنا إلى مقدمة وثلاثة أبواب : تناولنا في مقدمتنا تحديد مفهوم التداولية اللغوية وما يحيط به من إشكالات ترتبط بظروف نشأة النظريات التي تشكلها ، وفي هذا الباب قدمنا لبعض المفاهيم التي تشكل بعض معالم التداولية نحو : السياق ، اللعبة ، الفعل الكلامي ، الخطاب العادي ...

ثم تولينا التعريف بالمسرح وبالخطاب المسرحي لكي نبرر وندعم اختيارنا لهذا الخطاب بالذات دون الخطابات الأخرى . وفي الأخير قمنا بتقديم وعرض لمدونة النصوص المسرحية التي وقع اختيارنا عليها .

أما الباب الأول فقد تحدثنا فيه عن مجموعة من المضامين والأسس التي تشكل ما أطلق عليه بـ"تداولية الدرجة الأولى" وقد تمت عنونته بـ "الحديث وأحكامه" ، والتي تدخل ضمنها نظريات الحديث Théories de l'énonciation ، حيث تحدثنا عن الطبيعة التواصلية للغة ، وفي هذا الإطار تطرقنا إلى نقائص تصور ياكوبسن والبنويين لظاهرة التواصل

اللغوي ، وعدم تناسب التصور التداولي للغة والتصور البنوي لها ، مع اقتراح تصور جديد ينبني على أساس التفاعل بين المتخاطبين ضمن ظروف سياقية مختلفة .

وفي هذا السياق كان لنا حديث عن أهم العناصر المكونة لنظرية (ات) الحديث منها عنصر الذاتية الذي يحدد ماهية المتخاطبين ، وعنصر المرجعية الذي يحدد معالم سياق الخطاب : وفي هذا المقام أشرنا إلى تصور جديد للضمائر لم تتطرق إليه النظريات اللسانية السابقة ، وهو تصور يبين بوضوح تفاعل المتخاطبين ضمن حال الخطاب . وحددنا عناصر السياق في هذا النمط من التداولية بحديثنا عن عنصري الزمان والمكان .

وفي كل مرة تحدثنا فيها عن عنصر من العناصر السالفة الذكر وضعنا له فصلا أشرنا فيه إلى تجليات ذلك في المسرح ، حيث أفردنا فصلا عن الطبيعة التبادلية للخطاب المسرحي ، المونولوج ، الضمائر وأبعادها الاجتماعية والتداولية في المسرح وأخيرا الزمان والمكان في المسرح . كل عنصر من هذه العناصر سيدعم الإطار النظري للمفاهيم المشكلة لكل نمط من الأنماط الثلاثة للتداولية .

يشكل الباب الثاني مدخلا إلى النمط الثاني للتداولية من خلال أحكام المحادثة أو قوانين الخطاب ، إذ تعرضنا لكل قانون بالشرح على حدة ، وأشرنا على الخصوص إلى مبدأ المشاركة الذي يشكل دعامة القوانين الأخرى : قانون الإفادة ، وقانون الصدق فقانون الإخبارية ، ثم قانون الشمول .

انتقلنا بعد هذا إلى الحديث عن ظواهر خطابية تلعب فيها قوانين الخطاب دورا أساسا في تشكلها ، وهي الأقوال المضمرة والافتراضات المسبقة والاحتجاج والشرح . وفي إطار شرح وإيضاح هذه المفاهيم وضعنا مبحثا تحدثنا فيه عن تأثير الخلفيات المرجعية في الخطاب المسرحي وتأثير الاحتجاج في هذا الخطاب .

وعالجنا في الباب الثالث نمطا آخر من التداولية وهو نظرية أفعال الكلام ، بالطريقة التي نظّر لها المؤسسان : سيرل وأوستين ، حيث قمنا بدراسة الأفعال الكلامية المباشرة عالجنا من خلالها مختلف تصنيفاتها مثل تصنيف أوستين وتصنيف سيرل ، وتصنيفات أخرى مكملة . ودرسنا أيضا الأفعال الكلامية غير المباشرة حيث حاولنا أن نفهم الآليات التي تتدخل في تأويل الأقوال .

وأفردنا فصلا خاصا تحدثنا فيه عن الأساليب التي تناول بها العرب القدامى الأفعال اللغوية المباشرة وغير المباشرة .

ثمّ انتقلنا إلى الحديث عن هذا النمط من التداولية في الخطاب المسرحي ، وفي هذا السياق كان لنا حديث عن بعض القضايا والمفاهيم التي تدعم إطارنا النظري ، وهي شروط النجاح والأفعال الكلامية الجامعة أو الأغراض ، وكذا التفاعل الكلامي والأفعال الكلامية ، وقد تناولنا فعل الاعتذار لخصوصيته كمثال تطبيقي لدراسة أفعال الكلام .

وفي الأخير ختمنا بحثنا بعرض لأهم النتائج التي توصلنا إليها .

صعوبات البحث

قد لا تختلف الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجازنا لهذا البحث ، عن تلك التي تواجه باحثا آخر في آية جامعة من الجامعات العربية ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالبحث في مجال اللسانيات . وفي هذا السياق نعود بالقارئ إلى ما قاله الدكتور عبد السلام المسدي في "عقبات البحث اللساني العربي" : ((إنه في الوقت الذي يتزود فيه طالب الجامعات المتطورة بحظ وفير من الدراسات اللسانية ، سواء أتخصص في آداب لغة من اللغات أو في فرع آخر من فروع العلوم الإنسانية كالتاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع ... وبينما اقتضت الثورة اللسانية من الجامعات أن تمد طلبتها في العلوم اللسانية بحد أدنى من العلوم الدقيقة : بينما يعاين المرء كل ذلك ، يلاحظ باستغراب وحيرة تخلف ركب الفكر العربي في حلبة علوم اللسان ... ولكن جوهر القضيّة يكمن في أن درجة وعينا بخطر علوم اللسان هي نفسها لا زالت في خطاها الأولى ...))(1) . ولا داعي للإسهاب في ذكر كل الأسباب الذاتية والموضوعية لهذا التخلف لأن العودة إلى هذا الكتاب المذكور قد يفي بالغرض . سنعمد إلى ذكر الأسباب التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث . ولا حاجة إلى القول بأن أدنى شروط البحث مفقودة في جامعاتنا ، لأن دخولنا في هذا الموضوع قد يحتاج إلى أطروحة بأكملها. نقول فقط إنها مشكلات ضاربة في عمق العقليات . إن الحصول على

---

(1) عبد السلام المسدي (1986) : اللسانيات وأسسها المعرفية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الدار التونسية للنشر ، الجزائر ، ص 11 .

مرجع أساس للبحث أضحى ضربا من المستحيلات .

إن العقبة الكبرى التي واجهتنا ولم نجد لها حلا نهائيا ، هي إشكالية المصطلحات ، إذ ما تجدر الإشارة إليه أن المصطلحات الأجنبية للتداولية لم تعرف استقرارا نهائيا نظرا لعدم استقرار النظريات ، فما بالنا بهذه المصطلحات في اللغة العربية التي يعد البحث فيها منعدما ، أو لنقل في مرحلته البدائية ، على عكس ذلك ، فإن الدراسات البنوية التي قطعت أشواطا كبيرة ، قد حظيت بنصيب أوفر من الدراسة . ولتجاوز هذه العقبة عمدنا إلى الاستعانة بما وفرته لنا كتب التراث من مصطلحات تقترب دلالتها أو تتناسب والمصطلحات الأجنبية . ثم الاعتماد على المجهودات المبذولة من قبل باحثين مغاربة وجزائريين أمثال : أحمد المتوكل ، عبد الرحمن الحاج صالح ، خولة طالب الإبراهيمي ...

ملاحظة هامّة :

إن عملنا هذا ليس تحليلا نقديا لنصوص مسرحية ، ولا محاولة نسعى من خلالها إلى وضع منهجية نقدية لتحليل المسرحية ، إن ما نهدف إليه هو الفهم الأوضح والأشمل للنمط التداولي للغة . وقد نحا هذا المنحى العديد من الباحثين ، تطرقنا إلى بعض أعمالهم في بعض فصول هذا البحث ، وسيشكل ذلك إثراء للدراسات اللغوية العربية في عمومها ، علما أنه في الوقت الحالي ، لا يميز الباحثون بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية ، فالدراستان متكاملتان .

تمهيـــــد

إن أول عائق يواجه الباحث في هذا الميدان ، هو الإبهام الذي يسود عددا كبيرا من من المصطلحات والمفاهيم ، إذ يعود ذلك إلى أن التداولية ذاتها هي عبارة عن مجموعة من النظريات نشأت متفاوتة من حيث المنطلقات ومتفقة في أن اللغة هي نشاط يمارس ضمن سياق متعدد الأبعاد . وقد أدى ذلك ببعضهم إلى تسمية التداولية بـ "مرقعة الدراويش"(1)، لأنها (التداولية) استطاعت أن تتقبل عددا كبيرا من النظريات والأفكار ذات مستويات ومشاربـ مختلفة ومتفاوتة ، تداخلت وامتزجت بطريقة فوضوية ، نتجت عنها إشكاليات عديدة يصعب حصرها وتنظيمها .

رغم عدم الوضوح الذي نشأت عليه التداولية ، إلا أن أهم الأفكار والملاحظات التي سعت إلى الإجابة على العديد من التساؤلات التي لم تتمكن من المدارس اللسانية (منها البنوية) من الإجابة عليها ، قد وجدت سبيلها في هذا الاتجاه . ولعل هذا الغنى الذي تميزت به التداولية – وإن كان يشكل عائقا في ضبط المفاهيم – ساهم في حل إشكاليات كثيرة طرحت علينا .

وتسعى النظريات التداولية من خلال الأهداف المسطرة لها إلى الإجابة عن تساؤلات من النمط الآتي ، ((من يتكلم ؟ من يقع عليه الكلام ؟ ماذا نفعل عندما نتكلم ؟ ما هي قيود الحديث ؟ أين يكمن الغموض في الكلام ؟ لماذا التلميح أبلغ من التصريح ؟ لماذا نقول أشياء ثم نصرح مباشرة بعدم قولها ؟ متى يكون الكلام إقناعا ؟ ...

تستعين التداولية للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها بتوسّل العلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى .

وتجدر بنا الإشارة إلى أن معظم ، أو لنقل كل النظريات التي تدخل ضمن هذا التيار تسعى إلى إثبات علاقة المتكلم بسياق الكلام وتثبيتها . والسياق هو مجموعة متداخلة من العناصر الطبيعية والاجتماعية والنفسية والثقافية والتاريخية والدينية وغيرها من العناصر التي تشكل عالم الإنسان .

---

(1) وهو الترجمة الشخصية للمصطلح الذي استعمله "أوركيوني" : Poubelle .

ولعل أقدم ما ذهبت إليه النظريات في تحديد ماهية التداولية ما جاء به شارل موريس* في أن التداولية هي ميدان من السيميائية ، يتناول العلاقة بين العلامات ومستعمليها ، ويعد هذا التعريف المُؤسِّسُ بمثابة القالب الذي انصبت فيه التحديدات اللاحقة التي ترى أن اللغة باعتبارها نشاطا كلاميا ، تتحكم فيها مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية ، تتمثل في وجود شخصين على الأقل تجمع بينهما عوامل السياق السالفة الذكر.

وتكمن وظيفة التداولية – كما ذهبت إلى ذلك أوركيوني – ((في استخلاص العمليات التي تمكن الكلام من التجذر في إطاره الذي يشكل الثلاثية الآتية : المرسل ، المتلقي ، والوضعيّة التبليغية . إن أي تحليل تداولي يستلزم بالضرورة التحديد الضمني للسياق الذي تؤوّل فيه الجملة))(1) .

وقد تعددت تحديدات التداولية وإن انصبت كلها – كما أسلفنا – في معالجة العلاقة بين المتكلمين والسياق الذي يجري فيه الكلام . إلا أن اختلاف تصور وإدراك السياق ، جعل تلك التحديدات تختلف ، فمنهم من يرى أن التداولية هي أقوال تتحول إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية بمجرد التلفظ بها . والسياق لدى أصحاب هذه النظرية له طابع خاص ، سيأتي الحديث عنه لاحقا .

ومنهم من يلخص التداولية في دراسة الآثار اللغوية التي تظهر من خلال الخطاب ، وتنظر في عنصر الذاتية للخطاب . ويشمل هذا التناول ضمائر الشخص ومبهمات الزمان والمكان ...

---

* هو سيميائي أمريكي ، يعدّ من مؤسّسي السيميائية في أمريكا إلى جانب بيرس ، وهو الذي قسّم الدراسات اللغوية انطلاقا من ارتباط العلامات فيما بينها (علم التراكيب) ، وارتباط العلامات بالمعنى (علم الدلالة) ، وارتباط العلامات بمستعمليها (التداولية) .

(1) انظر أوركيوني :
C. K. ORECCHIONI (1980) : Enonciation de la subjectivité dans le langage , ARMAND COLIN , Paris , p. 185 .
وكانت طالبة في مدرسة المعلّمين العليا ، وهي استاذة مبرزة ، وقد حازت على درجة دكتوراه دولة في اللسانيات ، وهي حاليا استاذة بجامعة ليون II . من مؤلفاتها :
L'Implicite , Les interactions verbales , La connotation ...

وهناك اتجاه ينظر في الجانب الضمني والتلميحي وكذا الاحتجاجي للكلام ، فالسياق يفرض على المتكلم احترام مجموعة من "قوانين الخطاب" أثناء مخاطبته لغيره .

هذه الاتجاهات الثلاثة وإن كانت لا تشمل كلّ ما قيل عن التداوليّة إلا أنّها تشكّل الاتجاهات التي برزت مع الزمن وتداخلت فيما بينها ، وأعطت نتائج معتبرة كفيلة بمساعدتنا على فهم أفضل وأدق للغة .

وقد آثرنا عرض بعض أمهات المفاهيم التي هي بمثابة مفاتيح ستمكّن القارئ من الاستئناس بمضمون البحث من جهة ، ومن فهم أكبر للأفكار التي سيقابلها في قراءته للبحث .

الفعل : إن اللغة ليست فقط تصويرا للعالم بكونها مرآة للأشياء ونسخا للواقع ، إنها تشكل في غالب الأحيان أحد أنماط تحويل اللغة من إصدارات صوتية إلى أفعال تضطلع بوظائف اجتماعية .

السّياق : ويعرفه "جان ديبوا" بقوله : ((هو مجمل الشروط الاجتماعية التي تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي واستعمال اللغة ... وهي المعطيات المشتركة بين المرسل والمتلقي والوضعية الثقافية والنفسية والتجارب والمعلومات الشائعة بينهما))(1) .

ألعاب اللغة(2) : أو الألعاب اللغوية ، وهو مصطلح يراد به الصبغة المؤسساتية للغة أثناء الاستعمال . فعندما نتكلم ، نكون قد أخضعنا كلامنا لمجموعة من القوانين الضمنية - تجعلنا نميز بها الكلام السوي من غيره ، مثلما هو الحال بالنسبة لقواعد مباراة التنس أو لعبة الشطرنج ، وهذا يفسر ما اصطلح البعض على تسميته باستراتيجيات الخطاب . فلكل من أطراف الخطاب أسلوبه الخاص في مقابلة الطرف الآخر في الحديث – سيأتي الحديث لاحقا عن نظرية فيتجنشتاين لألعاب اللغة ، ويعد "فيتجنشتاين" من المؤسسين الأوائل

---

(1) انظر : جان ديبوا (وآخرون) .
- J.DUBOIS (1989) : Dictionnaire de linguistique , Larousse , Paris , 2ème édition .

(2) فيتجنشتاين
- WITTGENSTEIN (1961) : Tractatus logico - philosophicus , investigations philosophiques , Gallimard , Paris .

للتداولية . وقد حصر "منقونو"* التداولية في أنماط ثلاثة : القانون والمسرح واللعبة .

إن الكلام باعتباره فعلا متحققا في الواقع لا ينفصل عن المؤسسة . إن مجرد نطق المتكلم بصيغة الأمر يضفي على نفسه مرتبة الآمر فيضع غيره في مرتبة المأمور . وليتحقق ذلك لا بدّ من أن تتوفر شروط محددة ، وهي شروط خاضعة لأعراف كل لغة . وقد جعلنا ذلك يتحدث عن التعاقد الذي يمكّن المتكلمين من التعارف على الصيغ الكلامية المناسبة لكل حال من أحوال الخطاب .

ونشير إلى أن النمط القانوني في هذا السياق هو ذو صبغة ضمنية ؛ إن الذين لا يحترمون هذه القوانين لن يسجنوا ، وسيكون العقاب ضمنيا عن طريق إجابات مثل : لم نرعَ الغنم معا ! كلامك لا معنى له ! احترم نفسك عندما تتحدث معي ... إلى غيرها من الإجابات التي يسعى المخاطب من خلالها إلى إعادة المتكلم إلى صوابه (اللغوي) .

أما النمط الثاني فهو المسرح ، يقول "منقونو"(1) إنه من السهل الانتقال من النسق القانوني إلى الدور ، ذلك إن المسرح صورة مصغرة للعالم والحياة حيث توزع الأدوار على كل شخص . وبالتالي فإن خطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع . إذ إنّ المؤلف لا يمكن له أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها .

وفي النمط الثالث ، يرى "فيتجنشتاين" أن الخطاب ليس مجرد عملية تبليغية بين طرفين ضمن إطار زماني ومكاني ، ولا هو أفعال كلامية تتحقق وفق نسق قانوني معين ، إنما هو لعبة تضبطها قواعد محددة ترتبط مباشرة بكل فعل من أفعال الحياة ، وهذه القواعد تتشكل في ثلاثة أنواع : قواعد اجتماعية ، قواعد استبدالية وقواعد نحوية . والاصطلاح هو

---

* منقونو : طالب قديم في مدرسة المعلمين – سان كلاود Saint Cloud . وهو أستاذ مبرز في الأداب الحديثة ، ودكتور في الآداب ، وله مؤلّفات عديدة في اللسانيات الفرنسية وتحليل الخطاب، منها :

Approche de l'enonciation en linguistique Française , pragmatique pour discours litteraire , Elements de linguistique pour le texte litteraire ...

(1) انظر منقونو :

D. MAINGUENEAU : (1987) : Nouvelles tendances en Analyse du discours , Hachette , Paris , p. 19 .

الذي يحدد لنا وجه القاعدة الاجتماعية . ويضع "فيتجنشتاين" قيدا لمفهوم القاعدة الذي لا يعدو كونه لعبة من ألعاب اللغة . ونظرا لعدم وجود قواعد معينة تلزم لاعب التنس بارتفاع معين للكرة لا يجب تجاوزه ، فإن المشارك في الخطاب لا يصح له خرق قواعدها الأساسية وغير الأساسية التي يدعوها "القواعد الفردية" . والحال أن هذه القواعد هي نماذج ومثل صالحة لعدد كبير من أحوال المتخاطبين ، فهي تسمح بتنويع النشاط الكلامي تنويعا غير متناهٍ .

هذه المثل تشكل في الغالب نوعا من السلم المتدرج : ((عندما أقول مثلا : إن هذه النقطة من الحقل البصري زرقاء ، فإنني لا أعرف ذلك فحسب ، بل أعرف أيضا أن النقطة ليست خضراء ولا صفراء ولا حمراء ... فبعملية واحدة قُيِّض لي تطبيق سلم الألوان برمته))(1) .

وفي مفهومه لألعاب اللغة ، يركز "فيتجنشتاين" على قضية أساسية هي : الشك . فالشك في لعبة اللغة لا وجود له ؛ إذ يتعين أن لا تثبت التجربة عكس ذلك . كلنا يعلم أن الاستحمام في البيت يتم في غرفة الحمام ، فإذا نزل أحدهم ضيفا عند أحد أصدقائه ، وأراد أن يستحم ، فإنه يعرف مباشرة أنه سيوجه إلى غرفة الحمام .

وتشكل كل لعبة ، كما يقول "فيتجنشتاين" ، شكلا من أشكال الحياة :

- الأمر والعمل بموجبه .
- وصف حدث ما .
- تمثيل مسرحية .
- وصف شيء حسب مظهره ومقامه .
- ابتكار حكاية ، الغناء في صلب حلقة ...

والجانب الاستبدالي في الأشكال اللغوية المكونة لقواعد اللعبة ، يمكّن المتكلم من إحداث عدد لا متناه من الأقوال ، في عدد لا حصر له من الأحوال . ومن بين قواعد اللعبة، أخيرا ما يتعلق بالمتكلم ذاته (سلوكه ، رتبته ، صوته ، إيماءاته ، حركاته ...) ومنها ما يتعلق بعلاقته بغيره من المتخاطبين .

---

(1) ج. دلاش : (1993) : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ترجمة محمد يحياتن ، د.م.ج. ، الجزائر ، ص 19 .

القول أو الكلام : إن النظريات البنوية تعتمد في تحليلها اللغة على الجملة باعتبارها المستوى الأعلى في التحليل ، أما التداولية ، بمختلف نظرياتها ، فهي تقف على القول الذي يختلف تماما على مفهوم الجملة الذي يتأسس على عنصري الإسناد : المسند إليه ، المسند . فالقول كما ذهب إلى ذلك بنفنيست هو نتيجة لفعل متحقق ضمن ظروف وأحوال سياقية . إن دلالة القول تتعدى دلالة الجملة . إن دراسته تعتمد على دراسة مختلف الأحوال التي تسببت في بنائه .

الخطاب العادي أو الخطاب اليومي : والمقصود بذلك أن للغة مستويات ، ولكن هذا الخطاب لا يشكل المستوى الأدنى ، بالمعنى المعياري لهذه الكلمة . إن الخطاب العادي بإمكانه أن يندرج ضمن كل مستويات الخطاب ، حتى مستوى الخطاب العلمي والفلسفي ، لأن مجموع الخطابات تشترك في وجود المتخاطبين ضمن وضعية خطابية ، بيد أن خصائص كل وضعية هي التي تختلف من مستوى لآخر . إذ بإمكاننا أن ندرس الخطاب الفلسفي بنفس طريقة الخطاب اليومي من حيث طرق الاحتجاج ، وطبيعة المبهمات وأفعال الكلام ...

الدرجات الثلاث للتداولية

أشرنا فيما سبق إلى الدور الرئيس للسياق في تحقيق النمط التداولي للّغة . وقد أضحى العامل المشترك بين مختلف النظريات ، إلا أن درجة تدخل السياق في كل نظرية هو الذي يحدد مميزات كل منها . وأضحى هذا التصور الخطوة الأولى في تنظيم وهيكلة النظريات التداولية . وقد أفضى ذلك إلى ظهور ثلاثة تيارات مختلفة ومتداخلة في الوقت نفسه ، تشكل النسق العام لما يسمى بنظريات التداولية .

وبعد الهولاندي "هانسون" ((أول من جرب التوحيد بطريقة نظامية وتجزئة مختلف المكونات التي تطورت لحد الآن بطريقة مستقلة))(1) . ويتمثل هذا التوحيد ، وهذه التجزئة في تقسيم التداولية إلى ثلاث درجات متتابعة ، ويشير الانتقال من درجة لأخرى إلى التطور التدريجي من مستوى لآخر . وعند كل مستوى يؤخذ قسم من السياق بعين الاعتبار ، ويثرى السياق ويتعقد كلما حدث هذا الانتقال .

---

(1) انظر : فرانسواز أرمنقو ، ص 47

- Fransoise ARMENGAUD (1985) : La Pragmatique, Presses Universitaires de France, Paris .

1 – تداولية من الدرجة الأولى

يعكف الدارسون في هذا المستوى ، على دراسة البصمات التي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب . فهم يدرسون الأقوال والصيغ التي تتجلى مرجعيتها ودلالتها في سياق الحديث . وهي تعتبر أقوالا مبهمة إذا درسناها خارج السياق . وتتناول هذه الدراسة نظريات الحديث . ولكن ماهو السياق في هذا النمط من التداولية ؟ يمكن تلخيص ذلك في :

– المتخاطبين . – الزمان . – المكان .

2 – تداولية من الدرجة الثانية

وهي تتضمن دراسة الأسلوب الذي يرتبط فيه القول بقضية مطروحة ، حيث تكون هذه الأخيرة متباينة عن الدلالة الجانبية للقول . وهي تدرس كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى المستوى التلميحي ، بالسعي نحو استخراج ومعرفة العمليات التي تكون سببا في ذلك . أما النظريات التي تتناول هذا النمط بالدراسة فهي نظرية قوانين الخطاب وأحكام أو مسلمات المحادثة – حسب التسمية – وما ينبثق عنها من ظواهر خطابية كالافتراض المسبق والأقوال المضمرة والاحتجاج ...

أما السياق في هذا النمط فهو مجمل المعلومات والمعتقدات التي يشترك فيها المتخاطبون .

3 – تداولية من الدرجة الثالثة

وتتمثل في الدراسات التي تدخل ضمن ما يسمى نظريات الأفعال الكلامية ، التي تنطلق من مسلمة مفادها أن الأقوال الصادرة ضمن وضعيات محددة تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية .

وتتدخل عوامل عديدة في تحديد سياق هذا النمط ، منها الاجتماعية والفردية ... فالفعل الكلامي لا يتحقق دائما بالصيغة اللغوية الموضوعة له ، والسبب في ذلك يعود إلى تدخل عناصر من سياقات الأنماط الأخرى . فهذا النمط لا يستقل عن الأنماط الأخرى من حيث السياق وطبيعته .

تحديد مفهوم المسرحية والخطاب المسرحي

يقال منذ زمن بعيد إن الحياة هي عبارة عن مسرحية يسند لكل شخصية من شخصياتها دور خاص به ، وبالتالي فلا بد أن يكون الخطاب المسرحي ، أو لنقل اللغة المسرحية ، صورة حقيقية للغة في الواقع ، ومن هنا نتساءل إلى أي مدى يمكن لهذه المقولة أن تصدق خاصة إذا علمنا أن لغة المسرح تنتمي إلى مستوى لا يكون في مقدور أي شخص فك رموزها ، ما لم يكن له نصيب معرفي وثقافي كافٍ لذلك .

إن المسرحية ، كما يقول بعضهم : ((نسخة من الحياة ومرآة للعادة وصورة تعكس الحقيقة ... وحين يقول "بومارشي"* إنه إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجري في هذه الدنيا ، فإن الاهتمام الذي تثيره فينا لا بد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي ننظر بها إلى إلى الحقيقة ، فنحن نتحقق من أن "مرآة الواقع" لا تزال مثل "بومارشي" ، أعلى على خشبة المسرح))(1) . إذا كان المسرح كذلك ، فإنه إذن تجسيد حقيقي لكل ما يحتويه العالم من ظواهر ومظاهر طبيعية واجتماعية وكذا نفسية : ((والآن إذا كنا نأخذ بهذا الرأي في أدق تفسيراته ، فإن المسرحية تكون فترة مقتبسة من الحياة ، ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبقا للأصل ... لمشهد في الحياة ، ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحاديث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العادية ، ولا بدّ أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة))(2) .

إن مصدر هذا الاعتقاد الذي ساد النقاد المسرحيين في القرن الثامن عشر أمثال "بومارشي" و"زولا" وغيرهم يعود إلى الإغريقي شيشرون الذي كان يرى في المسرح

---

* بومارشي (1732 – 1799) : هو كاتب فرنسي عاش في القرن الثامن عشر ، وقد اشتهر بانتقاده اللاذع للمجتمع الفرنسي في تلك الفترة في روايتين مشهورتين : "حلاق إشبيليا" "Le Barbier de Séville" و "زواج فيقارو" "Le mariage du Figaro" .

(1) الارديس نيكول (1992) : علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، ط 2 ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ص 26 .

(2) نفسه : ص 27 .

صورة حقيقة ونسخة مطابقة لما يجري في الواقع من أحداث . ولكن ، إلى أي حد يمكن لهذه المقولة أن تصدق ، علما بأن العديد من الكتاب والنقاد المسرحيين المشهورين لا يتفقون وهذه المقولة ، وهم في ذلك يقفون على آراء – سيتم عرضها لاحقا – لا تطابق تماما هذه المقولة .

((ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء ، فقد نشعر بما يغرينا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء ، إلا أن لحظة من التفكر فيها ، قمينة بأن تكشف لنا عن زيفها ، وبصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق ... تسجل الحياة كما هي – فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات))(1) ؛ وهذه الاستحالة مردها إلى تلك الشهرة التي اخترقت القرون والتي حظيت بها تلك المسرحيات ، إذ لا يمكن ، مثلا ، أن تشتهر مسرحية لأنها صورت مشهدا أو وضعا طبيعيا أو اجتماعيا موجودا بصفة حقيقية في الواقع . إن الجمهور الذي يعتبره الجميع الأساس في أي بناء مسرحي ، لا يمكن أن يتمتع بمشهد اعتاد على مشاهدته في الواقع ، إذ لا بد من تدخل اعتبارات أخرى تجعل من المسرحية عملا أثار إعجاب وفضول آلاف الجماهير . ويقر "نيكول"(2) بأنه إذا تمسكنا بتلك الآراء القائلة إن المسرحية هي صورة مطابقة للواقع ، لاضطررنا إلى القول إن مسرحيات "إسخيليوس" و"أرستوفانز"* و"شكسبير"** و"موليير"*** كانت مسرحيات رديئة ، بل لقلنا وهذا الخطأ في تحديد الموضوع ، مرجعه ، كما ذهب إلى ذلك "نيكول" ، سوء فهم ما قاله "أرسطو" في أن المبدأ الأساس في الفن يقوم بصفة عامة على المحاكاة . فـ"أرسطو" لم يقصد بالمحاكاة ، المطابقة الكلية للواقع ، إنما استعمل هذا المفهوم بمعنى أوسع إذ نجده يقول إن كلا من الملحمة وشعر المآسي والملهاة ، وكذا عدد كبير من الفنون المعروفة في ذلك الوقت هي برمتها صور من المحاكاة .

---

(1) المرجع السابق ، ص 28 .

(2) نفسه ، ص 29 .

* شاعران إغريقيان ، اشتهر الأول بمسرحياته التراجيدية ، والثاني بمسرح الملهاة .

** وليام شكسبير (1564 – 1616) : كاتب مسرحي انجليزي ، اشتهر بمسرحيات : أوديب الملك ، ماكبث ، يوليوس قيصر ، الملك لير وغيرها .

***موليير (1622 – 1673) : كاتب مسرحي فرنسي ، اشتهر بمسرحيات : البخيل ، دون جوان ، مدرسة الأزواج ، وغيرها من مسرحيات للكوميديا .

ويقول "مارسي" : ((إنني أعتقد أن واقع الحياة إذا أبرزناه فوق المسرح إبرازا صادقا ، قد يكون شيئا مكذوبا في نظر هذا الوحش ذي الرؤوس الألف الذي نسميه الجمهور ، ولقد عرفنا الفن المسرحي بأنه المبلغ الإجمالي الذي نستعين بموجبه على تمثيل الحياة في المسرح وأن نقدم بواسطته لهؤلاء المائتين والألف من النظارة المحتشدين فيه ما يتوهمون أنه حق))(1) ؛ ويقول "كولرج"* : ((المسرحية ليست نسخة للطبيعة ، بل هي محاكاة لها))(2) ؛ ومن هنا يتبين لنا أن المسرحية فن محاكاة ، ولكن ليست أية محاكاة ، أي أنها لا تأخذ العالم كما هو وتظهره على الخشبة فهذا ليس مسرحا البتة ، ولكننا لا ننسى الأهم في كل ذلك وهو أن الكاتب المسرحي مقيد بعدد كبير من الاعتبارات ، يفرضها عليه العالم واللغة . ثم إن عنصر المسرح ذاته لا يمكن أن يكون له وجود دون الجمهور وكذا الممثلين أو شخصيات المسرحية . وهذا ما يجرنا إلى الحديث عن الطبيعة الثنائية للخطاب المسرحي . ولكننا سنخصص له فصلا كاملا ، حتى لا ننحرف عن مسار هذا البحث .

يقول "برنارد شو"** : ((إنني لا أتخير طرائقي ، بل هي مفروضة علي بواسطة مائة اعتبار ، ومن ذلك : الاعتبارات الطبيعية للتمثيل المسرحي ، ثم القوانين التي تفرضها علينا البلدية للوقاية من الحرائق والحوادث الأخرى التي تتعرض لها المسارح ، ثم الشؤون الاقتصادية للتجارة المسرحية ، ثم طبيعة فن التمثيل وحدوده ومقدرة المتفرجين على ما يرون ويسمعون ، ثم الظروف المفاجئة التي يقابلها ذلك الإخراج المعيّن الذي نقوم به))(3)، ثم يضيف "برنارد شو" اعتبارات أخرى أهمها الاعتبارات اللغوية – الاجتماعية المفروضة على الكاتب الذي يفرضها بدوره على الممثلين . وتجدر الإشارة إلى أن عنصر التبليغ أو التواصل هو السمة المميزة للمسرح ، إذ يسعى فيه المؤلف إلى تبليغ فكرة أو تصور للقارئ – الجمهور ، وهذا ما يفسر أمرين :

---

(1) نيكول ، المرجع السابق ، ص 31 .

* كولردج : شاعر إنجليزي (1772 – 1834) ، وهو صاحب "Ballades lyriques" التي تعتبر العمل الأول المؤسس للمذهب الرومانسي في الأدب .

(2) المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

** برنارد شو : كاتب مسرحي إيرلندي مشهور ، وهو صاحب جائزة نوبل للأدب سنة 1925 . ومن أشهر مسرحياته : Sainte Jeanne , le hero et le soldat , Pigmalion

(3) المرجع نفسه ، ص 40 .

- لجوء المؤلف إلى استغلال كل ما توفره له اللغة من وسائل أو قواعد لغوية – تداولية، تتفوه بها الشخصيات ، بغرض إنجاح "العملية التبليغية" بينه وبين الجمهور .

- خرقه لبعض تلك القواعد دليل على إدراكه الواعي لها ، يعود ذلك إلى طبيعة الأفكار التي تحتويها المسرحية ، والتي يسعى إلى أن يعرفها الطرف الآخر ، وهذا يفسر اختيارنا للخطاب المسرحي كنموذج لفهم عناصر التداولية بمختلف أنماطها .

إن اختيارنا للمسرحية كنوع أدبي بدل الأنواع الأخرى ، يعود إلى أن ((المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين ، وقمينا بأن يثير الاهتمام في قلوب الجمهور المحتشد ليسمع ما يقال ويشاهد ما يجري))(1) ، فيتفاعل الجمهور بالمسرحية ، إذ يجعل الخطاب بينه وبين المؤلف ممكنا . وانطلاقا من ذلك تنشأ :

- علاقة مباشرة بين الشخصيات أو الممثلين ، يكون الخطاب بينها مباشرا .
- علاقة غير مباشرة بين المؤلّف والجمهور ، ويكون الخطاب في هذه الوضعية غير مباشر ، أي مصاغ بطريقة تلميحية .

وتشير "أوبرسفيلد" ، أخيرا ، إلى ضرورة دراسة التداولية انطلاقا من المسرح حيث تقول : ((إن أهمية التحليل التداولي للمسرح هو أن نبين كيف أن جزءا مهما من النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي في جميع أبعاده ، ويشمل ذلك البعد الشاعري الذي يتحكم ديناميكيا في العلاقات الإنسانية ...))(2) . والمسرح هو تشخيص لتجربة في الواقع، بكل ما يحمله "الواقع" من تناقضات خارقة . والخطاب المسرحي هو تمثيل للكلام في العالم ، بما يقوله الإنسان عن نفسه وعن العالم ، وبالإحساس الذي يثيره في غيره . باختصار شديد إن الخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها .

---

(1) نيكول : المرجع السابق ، ص 44 .

(2) انظر : آن أوبرسفيلد ، ص 294 .
A. UBERSFELD (1981) : lire le theatre , editions sociales , Paris , 2eme édition .

عـرض وتقـديم المدونـة :

أثناء اختيارنا للمسرحيات التي سنقدمها للقارئ ، حاولنا مراعاة مجموعة من الشـروط تتعلق بما يحتويه البحث من معالم .

أخذنـا بعين الاعتبـار الأبعـاد المختلفـة للإطـار التداولـي للخطـاب العربـي فـي بعـض مستوياته ، فقد أخذنا هذه المسرحيات على أنها خطاب صيغ على شـكل حـوار تهيكلـت فيـه منظومة من الأفعال الكلامية المباشرة وغـير المباشـرة تجلـت فـي مسـتويات تعكـس للقـارئ أبعاد ثقافية ، قانونية ، نفسـية ومعرفيـة للخطـاب البشـري عمومـا والخطـاب العربـي بصفـة خاصـة ، وتعكس أيضا البعد التفاعلي والتداولي للخطاب العربي .

وقد راعينا أيضـا – وهو الأساس – اعتبارا أكثر أهمية وهو أن هذه المسرحيات تدخل ضمـن نـوع أدبـي خـاص ، يحتـوي علـى خصـوصيـات نكـاد لا نجدهـا فـي الأنـواع الأدبيـة الأخـرى ، وبالتالي فهـي تتمّ عن إطـار تواصلـي قريـب مـن الكيفيـة التـي تتـم بهـا العمليـة التواصلية أثناء الحديث الجـاري بيـن شـخصين فـي الأحـوال العاديـة . وعلـى هـذا الأسـاس راعينا كَوْنَ تلك المسرحيات تنطوي على عنصر الذاتية في اللغـة الـذي يصبـغ كـل خطـاب صادر من شخص وموجه نحو شخص آخر . فقد اقتنعنا أن هذا العنصر يكمن وجوده أساسا في المستوى الرابط بين المؤلف والقـارئ المسـتهدف ، زيـادة علـى ذلـك ، ارتأينـا أن نـبرز للقارئ ، في بحثنا ، وأثناء تناولنا لتلك المسـرحيات ، طبيعـة بعـض العنـاصر اللغويـة التـي تشكل واسطة بين الخطاب باعتباره منظومـة مـن الأدلـة ومجموعـة مـن المحـاور التركيبيـة وبين العالم الذي يشكل كل ما هو ثقافة وفكر وسياسة وحضارة وعواطف ... وقد راعينـا ، أيضـا ، وبصفة خاصـة ، كون اللغة تتحكم فيهـا مجموعـة مـن القوانيـن مصـدرهـا العنـاصـر السـالفة الذكـر ، وهـي القوانيـن التـي تجعـل المتكلـم يؤسـس خطاباتـه فـي شـكل أسـاليب واستراتيجيات تمكنه من تمرير مجموعة من المعطيات والخلفيات التي يتعذر عليه التصريح بها لسبب أو لآخر .

وقد وجدنا في هذه المسـرحيات مـا يكفينـا مـن مـادة منظمـة فـي أشـكال مختلفـة مثـل الحـوار المباشـر بجميـع أبعاده ، والحـوار غير المباشـر المتمثـل فـي المونولـوج والمقـاطع الطويلة ... ما يسمح لنا بالقول إن اختيارنا ذلك كان مؤسَسًا ، لأننا استطعنا أن نجسد مجمل ما تناولناه فـي القسـم النظـري لكـل فصـل مـن فصـول البحـث . فقـد مكننـا ذلـك مـن إبـراز

خصوصية التواصل اللغوي البشري ، ورأينا أن خصوصيات "الحديث" أثناء الخطاب تجلت بوضوح في الحوار المسرحي . وقد تجسدت لدينا أيضا قوانين الخطاب وما انبثق عنها من ظواهر خطابية مختلفة . واستطعنا أن نفهم أيضا الآليات التي تتحكم في تحقيق الأفعال الكلامية أثناء الخطاب .

تقديم المدوّنة :

تتكون مدونتنا هذه من خمس مسرحيات ألفت أصلا باللغة العربية ؛ وهي مسرحيات لكتاب مشهورين في هذا النمط من الكتابة . فقد وقع اختيارنا على ثلاث مسرحيات للكاتب المسرحي المشهور "توفيق الحكيم" ، وهو كاتب اقترن اسمه بهذا النوع الأدبي ، ومسرحياته تجاوز صيتها جميع الأقطار ، ومن أشهرها : "شهرزاد" ، و"أوديب الملك" ، ومسرحية "أهل الكهف" التي وقع اختيارنا عليها ، وهي مسرحية اشتهرت لكونها تروي أحداث قصة مقتبسة من القرآن الكريم ، وقد أضفى عليها طابعا فنيا خاصا بإبرازه للتأثير الفعال للعلاقات الإنسانية في سير الأحداث من جهة ولعلاقة الإنسان بالزمن والدهر من جهة أخرى . تبدأ المسرحية بنهوض الفتية الثلاثة من سبات في الكهف دام أكثر من ثلاثة قرون، حيث يحس كل واحد منهم بآلام في جسمه ، فتساءلوا عن المدة التي استغرقها نومهم في ذلك الكهف . لم يساور أحدهم الشك في أنهم مكثوا فيه كل تلك المدة . أما هؤلاء الأشخاص فهم : "مرنوش" و"ميشلينا" ، وهما وزيرا الملك "دقيانوس" الروماني الوثني ؛ اعتنقا المسيحية مع كتمان ذلك ، إلا أن "دقيانوس" اكتشف ذلك وأمر بإقامة مذبحة لهما ، ففرا بعد ما أخبرتهما بذلك "بريسكا" "عشيقة ميشلينا" ابنة الملك "دقيانوس" . وفي طريقهما التقيا بالراعي المسيحي "يمليخا" وكلبه "قطمير" ، وقد دلهما على كهف مظلم ، أوَوْا فيه للنجاة بأنفسهم من بطش الملك .

عند استيقاظهم ، أحسُّوا بالجوع ، كلَّف "ميشلينا" و "مرنوش" صاحبَما الراعي "يمليخا" بأن يشتري لهم الطعام ، وعند خروجه كان أول من التقى به رجلا صيادا قدم له النقود المضروبة في عهد "دقيانوس" مقابل بعض الطعام ، اندهش الصياد لتلك النقود ولهيئة الراعي ، ففر إلى المدينة ليخبر الناس بما شاهده وبالكنز الذي اكتشفه .

رجع "يمليخا" مسرعا ، إلى الكهف قبل أن يكشف أمره ، غير أن الخبر كان قد ذاع بسرعة في جميع أنحاء المدينة إلى أن وصل إلى قصر الملك المسيحي ، حيث أمر باستكشاف الأمر ، فأحضر الناس الفتية الثلاثة إلى القصر . وفي القصر كان "غالياس" وهو مؤدب ابنة الملك ، قد أخبر الملك بأن هؤلاء الفتية الثلاثة وكلبهم ذكرت أخبارهم في كتب القديسين ، وبقي الناس ينتظرون عودتهم في أي وقت .

استدعاهم الملك ، فلبوا الدعوة ، غير أنهم لم يقتنعوا بفكرة تقديس الناس لهم ، حيث خرج الراعي "يمليخا" من القصر للبحث عن غنمه التي تركها قبل دخوله الكهف ، وخرج في أثره "مرنوش" باحثا عن بيته ليطمئن على زوجته وابنه ، ولكنّهما لم يجدا شيئا قطّ مما كانا يبحثان عنه . فبيت "مرنوش" أصبح سوقا للأسلحة ، والإبن كان قد مات في الستين من عمره بعدما قضى حياته كلها في جهاد مقدس ، ولم يجد من قبره إلا آثارا بالية ومهدمة ، ولم يجد "يمليخا" غنمه .

يئس الاثنان فرجعا إلى الكهف من الكلب "قطمير" ، لأنهما اقتنعا بأن عالمهم الوحيد هو الكهف .

أما "ميشلينا" ، فقد حلق ذقنه وشعره ، وغيّر ملابسه وبقي هناك ينتظر بريسكا* التي فرت منه حينما رأته لأول مرة عند دخوله القصر ، بعد أن صوب نحوها نظراته .

لكنه قابلها وحاول إقناعها بأنها كانت تبادله الحب فيما مضى ، ولكن محاولاته المتكررة باءت بالفشل . كانت "بريسكا" تشبه تمام الشبه ابنة الملك "دقيانوس" التي كانت تحمل نفس اسمها ، زيادة على ذلك فقد كانت تحمل في عنقها صليبا كان قد أهداه لها إثر اعتناقها المسيحية (هذا الصليب بقي معلقا في عنقها وهي تنتظره وقد ماتت في الخمسين من عمرها وهي تنتظر عودته) .

ولما لم يجد "ميشلينا" من "بريسكا" الحديثة إلا الصد ، قرر الالتحاق هو أيضا بالكهف حيث بقوا للجوع والعطش إلى أن وافتهم المنية .

---

* سميت الأميرة (الحديثة) بريسكا باسم ابنة دقيانوس لأنّ أحد العرافين قال يوم ولادتها إنها ستكون يوما مثلها ، وسيكون لها شأن عظيم .

ويشاء القدر بعد أن يقرر الملك وابنته بناء معبد عليهم لتخليدهم ، ألا يموت "ميشلينا" حتى تلتحق بـه "بريسكا" ، فتصـرح لـه بحبهـا حتـى وإن لـم تكـن هـي "بريسكا" التـي كـان يخاطبها . قررت إثر ذلك أن تبقى معهم وتدفن معهم بعد أن أغلق عليهم الكهف .

تنقسم المسرحية(1) إلى أربعة فصول ، تجري أحداث الفصل الأول في الكهف حيث استيقظ الفتيان الثلاثة وكلبهم ، ويروي الفصلان الثاني والثالث ما جرى فـي القصـر بعـد أن اكتشف الناس هؤلاء الفتية وإحضارهم للقصر ، وفـي الفصـل الرابـع يعـود بنـا الكـاتب إلـى الكهف ليختم القصة . وسنرمز لهذه المسرحية بالآتي : ت.ح.أ.ك .

أما النصان الآخران فقد طبعا في كتاب واحد تحت عنوان : "رحلة الربيع والخريـف"، وقد ضمن الكتاب مجموعة من الأشعار كتبهـا المؤلّـف فـي وقت لاحق حينمـا كـان يـدرس بجامعة "السربون" . وقد أورد بعض الآيات القرآنيـة ليبيّن تأثيرهـا وسـحرها الموسـيقيين . يقول في مقدمة هذا الكتاب(2) ((واليوم وأنا أجمع في كتاب : رحلـة صيد ورحلـة قطـار ، المكتوبتين في الستينات ، خطر لي أن أعود إلى الرحلة الأولى ... إلى محاولات العشرينات في هـذا المجال ... وطبيعي ونحـن فـي رحلـة خريـف أن تخطـر ببالنـا رحلـة ربيـع)) . والانطباع الذي يخرج به القارئ أثناء قراءته للنص الأول وهـو رحلـة صيد، هو إحسـاس مضطرب مثل الذي يشعر به الإنسان حينما ينتقل من أيـام صيفيـة مشـرقة ودافئـة إلـى أيـام تنبئ بموسم ستكون كلها اضطراب وإظلام وحزن . أما الانطباع الذي يخرج به القارئ بعد قراءته للنص الثاني ، وهو رحلة قطار ، فإنه (الانطباع) ينطبق عليه المثال : الربيع شهر الجنون ، فالمسرحية كلها جنون وهيجان .

إن المسرحية الأولى : رحلة صيد ، هي مسرحية تروي قصة طبيـب أوروبـي يعيـش في إفريقيـا ، ويعمـل بهـا ، قرّر أن يقوم برحلـة صيد فـي أدغـال إفريقيا مـع جماعـة مـن أصدقائه ، وأثناء ذلك ابتعد عن الجماعـة ، فأرهقـه التعـب ، والأسـد يقـترب منـه ليفترسـه مترقبا حركاته وسكناته ، وكانت تدور في ذهنه أفكار كثيرة توحي بحالة هذيان الطبيب .

---

(1) توفيق الحكيم (1978) : أهل الكهف ، ط 1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان .

(2) توفيق الحكيم (1967) : رحلة الربيع والخريف ، ط 3 ، دار المعارف بمصر ، ص 96 .

وخطاب المسرحية في مجمله حوار داخلي (مونولوج) طويل يسوده الانتقال المفاجئ من حديث إلى آخر ، يوحي كل انتقال بحالة نفسية تعكس ذكرى معينة من حياته . إن ذلك يشير إلى استحضاره لشريط أيامه والأشخاص الذين قضى معهم فترة من حياته .

يظهر هؤلاء على شكل وجوه ، يشكل كل واحد منها ذكرى لحدث معين في حياته ، فكل وجه يشير إلى حالة شعورية معينة : الحزن ، القلق ، الغضب ، السرور ، الشفقة ...

إن الشخصية الوحيدة والحقيقية في المسرحية هي شخصية الصياد ، أما باقي الأوجه فهي أوهام .

تتخلل حديث الرجل ملاحظات مثل : زئير الأسد ، زئير الأسد خافت ، زئير الأسد يشتد ، للدلالة على اقتراب الأسد من الرجل وكذا اشتداد الذكريات وسرعتها .

والملاحظ أيضا أن المسرحية لم تخضع للتقسيم المعهود في المسرحيات الأخرى . ويشكل ذلك سكونا في تطور الأحداث . إن التطور الوحيد الذي حدث في المسرحية هو عندما هبّ الأسد لافتراسه اكتشفه الصيادون الآخرون بصيحاتهم :

أصوات : [في الخارج] النجدة ... النجدة ... أنقذوه ... أسرعوا ... الدكتور في فم الأسد .

وهو ما ختمت به المسرحية .

والمسرحية الثانية : "رحلة قطار" ، هي مسرحية من فصل واحد وتجري أحداثها في قطار يقوده سائق ومساعده الوقاد ، فقد اختلفا في تحديد لون إشارة المحطة ، فالأول كان يتصورها حمراء والثاني كان يتصورها خضراء فوقعا في جدال ، مما جعلهما يحتكمان إلى بعض الراكبين الذين انقسموا بدورهم إلى قسمين : قسم ساند الأول ، وقسم ساند الثاني . وحين لجآ إلى تحكيم باقي ركاب القطار فوجئا بانقسام هؤلاء ، فتحول الحديث إلى جدال ثم إلى جنون فعرس ، مما أجبرهما على الاقتراب من المحطة ، فلم يجدا لا محطة ولا إشارة فعادا إلى القطار الذي انطلق من جديد ، كان القطار يهدده قطار آخر آت من خلفه ، ولكن لم يكن أحد ليشعر بذلك بسبب غرقهم في جنونهم .

كشف الحوار الذي يجري بين مختلف الشخصيات عن مفارقات في تصور العالم والنظر إلى المجتمع ، وهو إشارة إلى النسبية التي تسود كل فكرة بمقابل فكرة أخرى في

نفس المجتمع ، وهذه النسبية تنعكس بصفة مباشرة على الدلالات التي يعطيها كل شخص للألوان . وهذه الأخيرة تعكس أيضا ما تحيل إليه في المجتمع . فالموسيقي الذي رأى الإشارة خضراء كان يميل إلى الحياة البسيطة والهادئة ، والمالي الذي بدا له اللون أحمر هو رجل يتصور الحياة كلها حركة وتعقيد ، والهدوء لا يعرف له طريقا ، ما يهمه في الحياة هو كيف يكسب الأموال الكثيرة حيث فكر في شراء ذلك القطار بثمن رخيص .

أما الآنسة التي كانت ترى الإشارة خضراء ، فقد كانت ميولها مماثلة لميول الموسيقي ، على عكس السيدة التي كانت تميل إلى نمط عيش المالي ، طامعة في أمواله . وانطلاقا من ذلك ، يكون اللون الأخضر رمزا للأشخاص الذين يميلون إلى الكد والعيش في بساطة وطهر وهدوء ، والأحمر يرمز إلى المراوغة والخداع وكسب الأموال بأية طريقة ، والتطفل على الناس ...

إذا نظرنا إلى لغة المسرحية ، وجدناها فصيحة تتخللها من حين إلى آخر وحسب ما يقتضيه السياق تعابير العامية .

والملاحظ في كلتا المسرحيتين ، أن مواضيعهما استوحاها "توفيق الحكيم" من الروايات والمسرحيات والقصص الأوروبية ، وهو نتيجة لاطلاعه الواسع على الثقافة العالمية والأوروبية خاصة .

وتسهيل الإحالة عند الاستشهاد والتمثيل ، سنرمز بالتالي :

- رحلة صيد : ت.ح.ر.ص .
- رحلة قطار : ت.ح.ر.ق .

أما المسرحية الرابعة في مدونتنا ، فهي مسرحية سياسية ورمزية للكاتب المسرحي السوري "سعد الله ونوس"* المعروف بأدبه الملتزم بالقضايا السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي .

فالمسرحية قصة خيالية تدور أحداثها حول انقلاب سياسي في مملكة خيالية ، وهو انقلاب من نوع خاص ، تسبب فيه ملك مترف وباذخ إلى درجة أنه فكر بجد في الاستهزاء برعيته ، وهذا ما كلفه عرشه .

---

* سعد الله ونوس : كاتب مسرحي سوري ، يعرف بكتاباته الملتزمة بقضايا السياسة والفكر العربي ، من بين مؤلفاته الملك هو الملك ، عذراء بغداد ...

والغريب في الأمر أن الذي اعتلى ذلك العرش هو "أبو عزة" التاجر الفاشل الذي أثقلته الديون بعدما تسبب شهبندر التجار والشيخ "طه" وتجار الحرير في إفقاره .

أما "الانقلاب" فقد تحقق عندما فكر الملك في الاستهزاء بشخص "أبي عزة" حينما اكتشف أثناء إحدى جولاته التنكرية أن "أبا عزة" قد غرق في أحلام اليقظة متصورا طوال اليوم أنه أصبح ملكا وأنه قضى على جميع الذين تسببوا في وضعه المزري . اقترح الملك على وزيره "بربير" الذكي والحريص على عدم فقدان لقب الوزارة الذي يشكل حسب التعبير السياسي الحديث مصدر السلطة ، ولكنه كان دوما يحاول إقناع الملك بأنها مخاطرة قد تؤدي به إلى ما لا يحمد عقباه ، لم يعبأ لذلك لأنه كان يدرك أن الشيء الوحيد الذي كان يقلق الوزير هو فقدانه للقبه .

تنكر الأمير والوزير في هيئة نديمين : "محمود" و"مصطفى" ، حيث زارا "أبا عزة" في بيته فأقنعاه بالذهاب معهما ، ثم أوهماه أنه هو الملك بعد أن أدخلاه القصر وجعلاه ينام على سرير الملك .

وبعد استيقاظه ، لم يكد يصدق ما حدث ، وما يشاهده من حوله من ملك وخدم ، ونتيجة لذلك تغير وضعه وسلوكه وحتى هيئته وطريقة تفكيره ، فأضحى يتصرف كملك حقيقي متجبر ومسيطر على كل أحوال البلاد ، حيث قام أولا بتصحيح وضع جهاز الأمن الذي كان على رأسه "مقدم الأمن" ، حيث أعاده إلى وضعه الأصلي وأقعده مكانه اللائق به، وأنشأ جهازا يراقب "مقدم الأمن" وجهازه ، وألغى مهمة "السيّاف" بإسنادها إلى نفسه ، وأبقى على وضع "شهبندر التجار" و "الشيخ طه" اللذين يشكلان مصدر قُوّته : فشهبندر التجار يتكفل باستغلال الناس وملء خزائن الملك ، أما "الشيخ طه" فيشكل جهاز دعاية الملك .

أما الملك الحقيقي فقد أصابه الجنون عندما كان يشاهد عرشه يطير من بين يديه شيئا فشيئا ، وهو لا حول له ولا قوة . والذي زاد من جنونه هو اكتشافه أنه لا خادمه "ميمون" ولا "مقدم الأمن" ، ولا حتى زوجته "الملكة" انتبهوا إلى اللعبة . والأدهى من ذلك هو أمره بتزويج ابنته "عزة" لوزيره الذي عزله مباشرة بعد ذلك .

أما الوزير الحقيقي فقد استطاع بفضل حنكته ودهائه أن يستعيد منصبه برسالة أرسلها إلى الملك يخبره بأنه أمام وزير مزيف . وكان ذلك سببا في عزل الوزير المزيف "عرقوب".

أما الشخصيات الأخرى للمسرحية فنجد "عبيد" و"زاهد" اللذين يرمزان إلى مستضعفي الأمة وهي فئة حاقدة وثائرة على السلطة ، وهما يمثلان طبقة العامة ، ضحية ترف وجور النظام الملكي .

والمسرحية تعكس الأحوال الحقيقية للمجتمعات العربية وما أصابها من فساد سياسي بسبب فساد حكامها وفساد سياساتهم . وهي تشبه من حيث أسلوبها وصياغتها القصص الشعبي ، ولكن لا وجود لملك عادل ولا بطل يسعى إلى حماية المظلومين .

أما أسماء الشخصيات ، فمنها ما ذكرت ألقابهم السياسية والاجتماعية مثل : الملك ، الوزير ، شهبندر التجار ، السيّاف ، مقدم الأمن ، ومنها ما جاءت واصفة لأحوال أصحابها مثل : "زاهد" و"عبيد" .

أما من حيث الشكل ، فقد قسمت المسرحية إلى مشاهد وفواصل ، وهو تقسيم مغاير للتقسيم المعروف :

مدخل
المشهد الأول
الفاصل – 1 –
المشهد الثاني
الفاصل – 2 –
المشهد الثالث
الفاصل – 3 –
المشهد الرابع – 1 –
المشهد الرابع – 2 –
المشهد الخامس – 1 –
المشهد الخامس – 2 –
المشهد الخامس – 3 –

الفاصل - 4 -

المشهد الخامس - 4 -

المشهد الخامس - 5 -

الخاتمة

عمد المؤلف إلى جمع كل شخصيات المسرحية في مدخل المسرحية ، تتحدث كل واحدة منها على انفراد ، وهذا الجمع هو بمثابة تلخيص لأحداث المسرحية .

كان الكاتب يضع عند بداية كل مشهد أو فاصل ، مقولة ترمز إلى عنوان يدل على ما سيجري من أحدث ، وقد سماها : اللافتة .

والنص الأخير في مدونتنا هو مسرحية خيالية وفكاهية نسجت في حكايتين ترويان مغامرات "أبي الفضول" ، وهو رجل كما يشير إلى ذلك اسمه كثير الفضـول ، يعمل حلاقا في مدينـة "بغداد" الخياليـة . والحكايتـان تعالجـان الظروف الاجتماعيـة للمـرأة العربيـة فـي علاقتها بالرجل وبالمؤسسات السياسية والاقتصادية التقليدية .

إن الحكاية الأولى الأولى التي عنونها الكـاتب "يوسف وياسمينة" تدور أحداثها في مدينة "بغداد الخيالية" في **يوم جمعة من أيام بغداد الخيالية** ، إذ أرسل شبندر تجار الموصل ابنه "يوسف الموصلي" إلـى "بغداد" ليتعلم حرفة التجارة على يد أحد تجار "بغداد" : "الشيخ عيسى" ، كبير تجار الأقمشة . فوقع "يوسف" في حب "ياسمينة" ابنة قاضي "بغداد" ، عندما رآها لأول مرة أمام دكان "الشيخ عيسى" . والمعروف عن القاضي أنه فض له طباع وحشية ، **وقد أعد ابنته ليتزوجها الوزير تقربا وزلفى** . وقد نصح الشيخ "عيسى" "يوسف" بعدم التفكير في تلك الفتاة ولكنه لم يأخذ بالنصيحة ، فسار وراءها ، وقد نجح في إثارة انتباهها ، الأمر الذي جعلها ترسل إليه جاريتها ليراسلها بواسطتها . وقد أضناه الحب والأسى إلى درجة أنه فكر في الانتحار بمعية عاشقته ، حيث أعد سما وضعه في زجاجة من شراب ليوم التلاقي .

دار حوار طويل بين "يوسف" والجارية "شفيقة" التي جاءت تخبره عن موعد التلاقي

* والمسرحية للكاتب ألفريد فرج ، وهي مسرحية ذاع صيتها في جميع البلدان العربية ، إذ قد مثلت في بلدان عديدة كمصر والأردن وتونس والجزائر ، وهذا عام 1973 .

دون أن تعلم ما كان يدور في خلده ، وأثناء ذلك دخل "أبو الفضول" ، وقد كان في تلك الحكايتين يلعب دور (المنقذ) على هيئة حمال يحمل "البقجة" التي كلفته "شفيقة" بحملها ، وسار معهما في الحديث ، وقد دفعه فضوله إلى معرفة قصة "يوسف" ؛ وأثار ذلك غضب "يوسف" الذي همّ بإدخاله في صندوق ، ولكنه أخرجه منه عندما أقنعه أنه سيحلق له ذقنه وشواربه . وأثناء ذلك أخذ "أبو الفضول" الشراب المسموم دون إدراكه أنه مسموم ، ووضع مكانه ماء ... وأثناء ذلك دخلت "ياسمينة" فوجدت "يوسف" عاريا بعدما أقنعه "أبو الفضول" بتغيير ملابسه ، فارتدى ثيابه واختلى بها ، فشعر "أبو الفضول" و"شفيقة" أنهما سوف ينتحران فأخذا يصرخان ، فمر من ذلك المكان الخليفة والقاضي والوزير والسياف ، فدخلوا البيت . حاول الخليفة معرفة القصة ، فسأل الوزير ودله على كل القصة ، وأمر بتزويج "ياسمينة" لـ"يوسف" واكتشفوا أن الذي شرباه ما هو إلا ماء ملون وضعه "أبو الفضول" مكان الشراب المسموم دون أن يعلم ذلك ، وقد كلفه ذلك سحب القاضي لرخصة الحمالة بعدما سبق وأن سحب منه رخصة الحلاقة .

أما الحكاية الثانية والتي عنونها "ألفريد فرج" "زينة النساء" فهي تروي قصة "زينة" المرأة الشريفة التي تعاني من مضايقة "أمين سر المحكمة" لها ، حيث راودها عن نفسها مقابل إعادة حقها من الشبندر .

تبدأ الحكاية بحوار جرى بين "زينة" وجاريتها "جلنار" حيث اقترحت عليها – للتخلص من مضايقة "الموظف" لها – الاستعانة بشخص سيزعم أنه زوجها . وقد مر من قرب بيت "زينة" "أبو الفضول" وهو يشحت ، فأدخلته بيتها وأقنعته بالتحايل على الرجل ، وأثناء ذلك يدخل الخليفة والوزير والقاضي وشبندر التجار عليهم ، وعرف بقصتها ثم أمر القاضي أن يعيد لها حقها فكان لها ذلك .

ملاحظات :

استهل الكاتب الحكاية الأولى بوصف المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية ، أما الحكاية الثانية فقد استهلها بمدخل هو عبارة عن تناجٍ لـ "أبي الفضول" يروي فيه ما حدث له بسبب فضوله .

أما عن اللغة ، فقد مزج صاحبها بين المستويين الفصيح والعامي : ((سيلحظ القارئ أنني لم أستخدم اللغة الفصحى الصريحة بمقوماتها المعروفة ... كما أنني لم أستخدم اللهجة

العامية ... وأنني أيضا لم أزاوج بين الحالتين ، وإنما آثرت أن أقف في موضع ما من الأرض المشتركة بين الحالتين ، وقد حافظت تماما على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصيح فيما عدا بعض الكلمات القليلة ، ولكنني استخدمت ما عنّ لي من جوازات الفصحى الكثيرة ، وبخاصة ما كان ينسجم منها مع الأسلوب الذي تميل إليه الصياغة في اللهجة العامية))(1) .

وقد برز هذا الاستعمال اللغوي باختيار : ((هذا الأسلوب لحوار مسرحيتي بحيث أتيح للممثل أن يسكن أواخر الكلمات ، فيخيل لنا أنه يتحدث بلغة العامة الطبيعية أو أن يشكل أواخر الكلمات فيحتفظ بمقومات وجرس الفصحى ما يشاء ، وقد قصدت بذلك أن أدع للممثل حرية التعبير بالنبرة العامية حسبما تقتضيه المواقف المسرحية أو طبيعة شخصيته . أما عن موضوع الحكاية الأولى للمسرحية ، فإنه مستوحى من إحدى قصص ألف ليلة وليلة حيث نسج على منوالها ، والحكاية الثانية مستوحاة من إحدى قصص الجاحظ في كتابه "محاسن الأضداد" .

وقد صيغت المسرحية في قالب فكاهي يشبه إلى حد بعيد أسلوب الحكايات الشعبية : ((إن هذه المسرحية لا أصل لها في التاريخ ولا تلتزم بتحقيق التاريخ ، إنما هي تستلزم الجو التاريخي بشكل عام كإطار وزينة لما يدور فيها من حودث خيالية ومواقف تجترئ على المعقول والمألوف ، وتجري على نسق ما تجري عليها الحواديث الخيالية ، بما فيها من أحلام وتهاويم براقة ، وحلاوة سرد ، وتجاوز للمعقول وبساطة البنى تجدها في روح "ألف ليلة وليلة" وفي فكاهات "الجاحظ" ونقداته وكاريكاتيره الشعبي))(2) .

وعن شخصيات المسرحية يقول : ((وقد عمدت فوق ذلك الحفاظ على الصورة الغالبة في الحواديث الشعبية ، لما قدمت من شخصيات كالخليفة العادل السمح ذي الروح الطروب والوزير الصارم الذكي المستبد ، والموظف الوصولي والتاجر البخيل ... وعلاقة العشق المثيرة للأحلام والأحزان وابن الشعب الحاذق طيب القلب))(3) .

وسنرمز إلى هذه المسرحية بـ : أ. ف.ح.ب .

(1) ألفريد فرج : حلاق بغداد ، ط 3 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 ، ص 227 .
(2) أ.ف.ح.ب ، ص 229 .
(3) المسرحية نفسها ، ص 230 .

الباب الأول

الحديث : أحكامه وشروطه

تقديم

1 - طبيعة التواصل البشري

1-1- المسرح والتواصل

1-1-1- الطبيعة التبادلية للخطاب المسرحي

1-1-2- المونولوج

1-1-2-1- طابع الحكي في المونولوج

1-1-2-2- نظرة في مسرحية "رحلة صيد"

2 - المرجعية

2-1- التعبير عن الذاتية في اللغة

2-2- الضمائر

2-2-1- الضمائر وأبعادها الاجتماعية - التداولية في المسرح

2-3- الزمان والمكان

2-3-1- زمن الخطاب

2-3-2- المسرح والزمان

2-3-3- مكان الخطاب

2-3-4- المسرح والمكان

تقديم

يتضمن هذا الفصل دراسة النمط الأول من التداولية ، ويشمل دراسة العناصر اللغوية التي يتوقف تحديدها الدلالي – المرجعي على علاقة المتخاطبين بالسياق وحال الخطاب . هذا ونقف في دراستنا على النقاط التالية :

- دراسة ظاهرة التواصل البشري ، وهذا يمكننا من إجلاء العنصر الاستعمالي والتفاعلي للغة .
- النظر في طبيعة الخطاب المسرحي وما يحتويه من خصائص تتم دراستها وفق مبادئ نظريات الحديث .
- دراسة مرجعية هذه العناصر اللغوية ، فيما يلي من خلال العناية بـ :
  * ضمائر الشخص .
  * ظروف الزمان والمكان .

وقبل ذلك ، نشير إلى نقطة مفادها أن التيار البنوي من خلال وضعه للتقابل الثنائي : اللسان / الكلام ، ركّز على اللسان باعتباره مجموعة من البنى تربط بينها علاقات . وأهمل الكلام واعتبره عنصرا ثانويا . يقول "دوسوسير" : ((إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد ، فإنما هي منه بمثابة قسم معين وإن كان أساسيا ... فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي لملكة الكلام ، ومجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكّن الأفراد من ممارسة هذه الملكة))(1) ، ويواصل قوله في موضع آخر : ((أما اللغة فهي على عكس ذلك ، كل بذاته ومبدأ من مبادئ التبويب . وما أن نجعلها في المقام الأول بين ظواهر الكلام حتى ندخل نظاما طبيعيا في مجموعة من الظواهر لا تخضع لأي نوع آخر من التبويب))(2) .

إن هذا التصور للظاهرة اللغوية قد أحدث خللا في تصور التواصل البشري من جهة (وقد نبين هذه النقطة لاحقا) ، وهذا الخلل أدى إلى عدم الانتباه إلى أهمية بعض الظواهر

---

(1) فردينان دي سوسير (1985م) : دروس في الألسنية العامة ، تعريب صالح القرمادي وآخرين ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ص 29 .

(2) نفس المرجع ونفس الصفحة .

اللغوية التي تشكل أساس الخطاب البشري من جهة أخرى .

وأدى ذلك إلى إعادة النظر في ذلك التصور للخطاب البشري ، وقد أضحى الكلام الذي هو عنصر ثانوي – بالنسبة لـ"دي سوسير" ، أساس تحليل الخطاب .

ومن بين النظريات التي كانت تنظر إلى اللغة بصفتها نشاطا كلاميا ، نظريات الحديث Théories de l'énociation . وقد حدد "بنفنيست"* مصطلح الحديث فقال : ((هو إجراء اللغة في الاستعمال من خلال فعل فردي))(1) .

وقد ميز بين الحديث الذي هو الفعل ذاته الذي ينتج عنه الكلام ، والكلام الذي هو نتيجة لذلك الفعل . أضف إلى ذلك ما قاله "ديكرو"** و"أونسكومبر" في أن الحديث هو ذلك النشاط الكلامي الذي يصدر عن المتكلم في تلك اللحظة التي هو فيها بصدد الحديث . ويقول "ديكرو" في مكان آخر : ((عندما نتحدث عن لسانيات الحديث ، فإننا نأخذ هذا المصطلح بمعناه الضيق ، فلا نأخذ المظهر الفيزيائي لبث أو استقبال الكلام الذي يندرج ضمن علم النفس اللغوي أو أحد تفرعاته ، ولا التحولات التي تطرأ على المعنى العام للكلام بسبب الوضعية ، إنما المقصود هو العناصر التي تنتمي إلى اللغة وتتنوع دلالتها من كلام لآخر مثل أنا ، أنت ، هنا ، الآن ... وبمعنى آخر ، إن الشيء الذي تحتفظ به الدراسة اللسانية

---

* إيميل بنفنيست : عالم فرنسي في اللسانيات ، درّس في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا عام 1927 ، وفي College de France عام 1937 ، تشعبت دراساته اللسانية ، حيث شملت أشهر المجالات . ولكنه عرف أكثر بدراساته في التداولية ونظرية الحديث ، حيث اعتبر أحد مؤسسي هذه الأخيرة . ومن مؤلفاته : Problemes de Linguistique Generale , T1 , T2 . ، وهوعبارة عن مختلف المقالات التي نشرها منذ سنوات ، ثم جمعها فأعاد طبعها في كتاب من جزأين .

(1) انظر بنفنيست : ص 80 .
E.BENVENISTE (1974) : Problemes de linguistique Generale ,T2, Gallimard, Paris.

** ديكرو : مدير مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية (EHESS) منذ 1968 ، تمركزت دراساته حول تاريخ اللسانيات والروابط بين اللغة والمنطق . وقد تخصص منذ سنوات في الدراسات الدلالية والتداولية ، ومن أهم مؤلفاته :
.../Les echelles argumentatives , Les mots du discours , structuralisme en linguistique , dire et ne pas dire ...

هو البصمة التي تتركها عملية الحديث في الكلام))(1) .

يشير "ديكرو" في موضع آخر إلى أن دراسة الحديث تفضي بنا إلى معرفة السيرة الذاتية للمتكلم ومعرفة الحوادث المرتبطة بالزمان والمكان الذي صدر فيه الكلام .

وتجدر الإشارة إلى أن تلك العناصر اللغوية لا تدل على شيء بعينه ، بل تنوب عنه وقد يدعوها أصحاب نظرية الحديث بالمبهمات Deictiques ، فهي في الوقت نفسه رموز وعلامات تنتمي إلى وضع اللغة من جهة ، وتحتوي على عناصر من السياق من جهة أخرى : أنا : يشير إلى الشخص المتكلم في إطار وزمن محددين . ونشير إلى أن "بنفنيست" بوصفه للحديث على أنه عملية ، فإنه يرى أنها تنتظم في شكل جهاز – سماه الجهاز الصوري للحديث – يتشكل من العناصر الآتية :

1 – المتكلم الذي يتدخل كبعد في إطار شروط ضرورية لتحقيق تلك العملية ، تتمثل فيما أسماه : إنّية الخطاب Instance du discours .
2 – يحتاج المتكلم إلى مستمع ، وهذا المستمع يتحول بدوره إلى متكلم بفعل الخاصية التناظرية .
3 – أما إنية الخطاب فتشكل تلك الظروف المحيطة بتلك العملية أثناء تحقيقها وهي : الزمان والمكان .

وتحديد اللغة وفق هذا الإطار يتم عن طريق إرجاع المتكلم للجهاز السابق وإعلانه مرتبته كمتكلم عن طريق إشارات متخصصة من جهة ، ووجود طرف آخر مقابل من جهة أخرى ؛ فهو بمجرد الإعلان عن نفسه كمتكلم يكون قد وضع شخصا أمامه .

وعملية تضمين الشخص الآخر في الكلام هو المعطى الأول المكون للحديث ، وحضور المتكلم في كلامه يجعل لكل مقام خطابي مركزا للمرجعية الداخلية . أي أن

---

(1) ديكرو + تودوروف : ص 405 .
DUCROT & TODOROV (1972) : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Seuil , Paris .

مرجعية القول في هذا الإطار هي المتكلم وما يحيط به من أحوال : (("أنا" و"أنت" لا يضمران مفهوما ولا شخصا معينين ، ولكنهما يسمحان للمتكلم من احتلال منزلة الفاعل في الخطاب مع علاقة تتوفر بينه وبين المرسل إليه))(1) .

ويقول "بنفنيست" في صدد حديثه عن وظيفة ضمائر الشخص : ((إن اللغة وضعت لأصحابها مجموعة من العناصر لتسهيل عملية التواصل : فالمرء لا يحتاج في كل مرة يتحدث فيها عن نفسه أو يتحدث إلى شخص آخر ، أن يذكر اسمه أو اسم غيره لأن ذلك سيشكل خرقا لقانون الاقتصاد اللغوي ؛ وهذا من شأنه أن يعرقل العملية التبليغية ؛ وعلى هذا الأساس ، وضعت اللغة أشكالا فارغة لا تشير إلى مفهوم ولا إلى شخص ، بحيث تستمد محتواها من واقع الخطاب ، وينتج عن ذلك أن استعمال "أنا" في فترة محددة يختلف عن استعماله في فترة سابقة أو لاحقة لها ، وهذا يشكل إدراج المتكلم في زمن جديد وفي شبكة مختلفة من ظروف وأحوال الخطاب))(2) .

ولا بد أن نشير إلى صعوبة واجهتنا أثناء هذا البحث ، وقد أشرنا إليها في المقدمة ، ولكننا نتناولها الآن من زاوية أخرى ، وهي مشكلة المصطلحات : يلاحظ القارئ عند تقسيمنا للتداولية على أساس درجات أو أنماط ، أننا جعلنا هذا الفصل وما يحتويه من مفاهيم يندرج ضمن النمط الأول للتداولية ، وقلنا ، اعتمادا على طبيعة السياق وتشعبه ، إن السياق الذي يشكل هذا النمط يختلف عن النمطين الآخرين ، إلا أنه واجهتنا صعوبات في تحديد بعض المفاهيم حيث وجدنا أن مفهوم نظرية الحديث* لدى بعضهم يشمل ، إلى جانب ما ذكرنا سابقا ، النظريات التي تشكل النمطين الآخرين . بمعنى آخر ، إن مكونات هذه النظرية : نظرية الحديث (كما ذكرناها سابقا) والنظريات التي تتناول الافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة ثم نظرية أفعال الكلام .

ونقول في ذلك ، إن التيار التداولي بمختلف تفرعاته ، لم يصل بعد في نشأته وبنائه إلى الدرجة التي تتضح فيها وتتبين معالمه وحدوده بنفس درجة وضوح معالم وحدود

---

(1) ك. فوك ، ب لوقوميك (1984) : مبادئ في قضايا اللسانيات المعاصرة ، ترجمة : منصف بن عاشور ، د.م.ج. ، الجزائر ، 135 .

(2) بنفينست ، المرجع السابق ، ص 67 .

* أشار ديكرو إلى هذه الإشكالية متحدثا عن الضبابية التي تسود المصطلحات في هذا النمط من الدراسات .

النظريات البنوية مثلا ، لأنّه من الصعب أن تصل نظرية كهذه إلى وضع معالم وأسس ثابتة وواضحة ، لكونها تمازجت في نشأتها علوم ونظريات مختلفة ومتشعبة من حيث المشارب العلمية والمعرفية .

إن وضع ذلك التقسيم الثلاثي للتداولية ، مكّن الباحثين من قطع أشواط هامة في تحديد كل نمط على حدة ، إذ لاحظنا أن التوجهات كلها أضحت تنحو هذا المنحى والذي يتلخص في الاعتماد على مدى تدخل السياق في تحديد المفاهيم والدلالات .

ولا بدّ أن نشير في هذا الإطار إلى أن سيرفوني(1) في تناوله لمفهوم الحديث ، كان قد ركز على الدلالة العامة والشاملة لمفهوم "الفعل" ، وهذا يختلف عن تصور "أوركيوني" و"بنفنيست" للحديث اللذين يريان أن الحديث هو تلك البصمات التي تفصح عن الذات من خلال اللغة أثناء الحديث .

1- طبيعة التواصل البشري :

منذ دي سوسير ، وإلى زمن قريب كان ينظر إلى الظاهرة اللغوية على أساس أنها تتشكل من عنصرين يشكلان قطبي التواصل : المرسل – المرسل إليه . يضاف إلى ذلك الخطاب الذي يُصاغ على أساس وضع ذي طبيعة متعارف عليها . ويشكل بالتالي العامل المشترك بينهما ، ولكي يكون الخطاب أكثر أداءً يتدخل المرجع ، ولكي تتمّ العملية التواصلية لا بدّ من وجود قناة تشكّل ضمانا بعدم انقطاعها (العملية التواصلية) .

ولن نبالغ في القول إنّ هذا الشكل لا يمثّل تماما ظاهرة التواصل كما هي في الواقع . ((وتكمن سلبيات هذا الرسم في عزل الأطراف بعضها عن بعض ، وكأنّ الخطاب مثلا هو حقيقة ملموسة تنتقل من مستوى لآخر دون أن يدخل طارئ على العملية(2) .

إنّ ما يؤخذ أكثر على هذا الشكل هو الكيفية التي حدد بها ياكبسون* الوضع . إنّه لا

---

(1) انظر سيرفوني :
J.CERVONI (1987) , L'énonciation , Presses universitaires de France , Paris , 1ere edition .

(2) ك. فوك و ب. لوفوفيك ، المرجع السابق ، ص 137 .

* ياكبسون (رومان) : من أشهر اللسانيين الذين عرفتهم الإنسانية في العصر الحديث ، حيث شملت أعماله إلى جانب اللسانيات باختلاف فروعها : الفولكلور ، الدراسات الأدبية والنقدية ، أمراض الكلام ... ومن مؤلفاته : Essais de linguistique generale , Charpente phonique de langage , Langage enfantin et aphasie ...

يختلف عن تحديد دوسوسير له . فاللغة بهذا المنظور هي مجموعة من الرموز المنتظمة ، وقائمة مغلقة من العلامات ، على الفرد أن يختار منها ما يناسبه حسب احتياجاته . وهو تصور غير مقبول لأنّ اللغة في الواقع هي نشاط تتحكّم فيه مجموعة متداخلة من القواعد الاجتماعية ، النفسية ، وكذا اللغوية . ودراسة اللغة من هذا المنظور تنطوي على دراسة سياق اللغة المتشعب بكل ما يحتويه من خصوصيات وعناصر تحدد ملامح دلالات الأقوال .

وتذهب أوركيوني(1) في نفس هذا الموضوع إلى القول إنّ هذا التصور "التقليدي" المأخوذ من النمط التيليغرافي ، هو تصور أحادي الجانب وذو طبيعة خطيّة :

- إنّ التحديد يتمّ في اتّجاه واحد ، يتوقّف التلقّي على محتوى الإرسال ، لا غير .
- تلك التحديدات تتوزّع في محور خطّي : الأحداث الملاحظة في الزمن 1 تتحكّم في الأحداث الملاحظة في الزمن 2 ، والعكس في ذلك ليس صحيحا .
- الخطاب يسري بين مرسل "فاعل" ومتلقٍّ "سلبي" .
- المرسل يصيغ الخطاب عن طريق "مفتاح" معيّن ، وعلى المستقبل أن يستعمل نفس المفتاح لتأويل ذلك الخطاب ، ويعمل بالتالي على تشكيل المحتوى الأول ، وهكذا.

ويشن بنفنيست(2) حربا ضد القائلين بأنّ اللغة هي وسيلة التواصل ليس إلا ، فيقول إنّ الذين يزعمون أن اللغة هي "وسيلة" ، يتصورون أنها الوسيلة الوحيدة والأكثر فعالية للتواصل . فهي تمكننا من أن نأمر أو نطرح سؤالا أو نقوم بإعلان، وهذا ما يجعل استجابة المخاطب دائما مطابقة . وهذا في ذاته تصوّر سلوكي للغة ، وهو الذي يؤدي بنا إلى القول إنّ اللغة هي "وسيلة" .

ويستنتج بنفنيست أن هذا التحليل أدى إلى الخلط في المفاهيم . إنّ الكلام في هذا الإطار هو حول الخطاب باعتباره فعلا اجتماعيا يتحقّق وفق سياقات محدّدة ، ألا تؤدي الإشارات والإيماءات وكلّ الأنظمة البدائية نفس العملية التواصلية ؟

---

(1) أوركيوني : Enonciation de la subjectivité dans le langage ، ص 11 – 31 .

(2) أوركيوني: ص 25 – 29 , C.K. ORECCHIONI (1990) : Les interactions verbales , Armand Colin , Paris .

والنظر إلى اللغة على أنّها وسيلة يستلزم أن الإنسان جاء سابقا للغة ، ولكن المنطق يثبت لنا عكس ذلك ، إذ إنّ الإنسان لم يدرك نفسه ، ولم يدرك العالم إلا بها . إنّ الذات الإنسانية تتشكل في اللغة ، وبواسطة اللغة ، فلا يمكن إدراك "الأنا" خارج اللغة .

وتجدر الإشارة إلى أنّه رغم تعدد الانتقادات والمنتقدين للشكل الممثّل للتواصل الكلامي لياكبسون ، قليل جدا من اقترح شكلا جديدا مخالفا للشكل السابق . وقد تمكّنت أوركيوني(1) من اقتراح شكل لا يخالف كلية شكل ياكبسون ، يمتاز بالدقة والوضوح . ولكن ما يهمّنا بصفة خاصة هو التصور الذي وضعته لمفهوم التبادل الكلامي ، والذي يتناسب والتصور الجديد للخطاب البشري . وهي تنطلق في ذلك من الانتقادات التي أوردناها سابقا ، لتضع تصورا مُؤَسَّسًا على العلاقات التفاعلية بين المتخاطبين .

فهي ترى على عكس ما سبق أنّ الإرسال والتلقي يخضعان لعلاقة "التحديد المتبادل" . والمقصود بذلك أن التلقي يتحكّم فيه الإرسال ، إذ إنّ العمليات التأويلية تتحقق انطلاقا من الدليل الذي أنتجه المرسل ، وكذلك على أساس مجموعة من الافتراضات فيما يخص عملية الاستيضاع ، زد على ذلك نيّة المرسل .

وفي نفس الوقت إنّ المرسِل يخضع خطابه حسب ما يتصوّره من المرسَل إليه . إذ لا بدّ له أن يأخذ بالحسبان بعض الافتراضات حول تأويلات المخاطب ، وبالتالي رد فعله . هذه الاعتبارات ستؤثر حتما على عملية الاستيضاع .

ثمّ إن تلك الاعتبارات المتبادلة تتحقق بطريقة متتابعة ومتزامنة في آن واحد . أما فيما يتعلق بالتتابع فإنّ الأحداث التواصلية ليست خطيّة تماما ، إنّما تحمل في طيّاتها آليات التوقع والاستدراك .

أما فيما يرتبط بالتوقع ، فإنّ ما يحدث في الزمن (1) يتوقف على ما سيحدث في الزمن (2)

إنّ إجابات المتكلم تتوقف على مدى ما يتوقعه من خطاب المخاطب . إنّ كل خطاب يهدف إلى التأثير في معتقدات وسلوك المستمع ، فهو (المتكلم) يوظّف ، انطلاقا من ذلك، آلية التوقع عن طريق مراقبة نشاطاته الذهنية . وهذه الآليات تفسر لنا اللجوء إلى بعض التصحيحات الذاتية مثل : أنا لم أقل ذلك ... والمتكلم بذلك يعمل على التنبؤ بكل ما من شأنه أن يُحدث سوء تفاهم بينه وبين المخاطب .

أما المخاطب فيتمكن من توقع ورود أشياء في خطاب المتكلم ، فيعمل انطلاقا من ذلك على إكمال بعض مقاطع خطاب المتكلم ، وهذا ما يسمّى بـ "سرقة الكلمات" ، ويردد ذلك في العبارة : "أخذتها من فمي" .

أما الاستدراك : فإنّ ما يحدث في فترة لاحقة من الخطاب يحوّل إدراك المتكلم للأحداث السابقة ؛ وما يفسر ذلك هو أنّه في بعض المحادثات ينتظر كلّ من المتكلمين والمستمعين أقوالا لاحقة تمكّنهم من اتّخاذ قرارات فيما يخص ما قيل في السابق ، إمّا ببناء تأويل معلق مؤقتا ، أو بمراجعة لاحقة لتأويل يكذبه واقع الخطاب . كأن يقول شخص : ((كنت أتصور أنّ ذلك المنشط التلفزيوني رجل ذو ثقافة واسعة .. فإذا بي أكتشف شخصا آخر)) .

أو أن يكتشف المتكلم بعد إجابة المخاطب أن في قوله بعض الغموض ، مثلما هو الحال في هذا الحوار :

بعد دخول س1 و س2 من العطلة يقول الأوّل :

س1 : هل أمضيت عطلة سعيدة ؟

س2 : لماذا هذا السؤال ؟

س1 : لقد قضينا يومين من العطلة ، وإنّي أراك في صحّة جيدة .

إنّ تعديل س1 من إجابته جاء نتيجة ما قاله س2 .

وإذا نظرنا في خاصية الفاعلية في الخطاب وجدنا كلا من المرسل والمتلقي يعتبر فاعلا ؛ فكلاهما يقوم بنشاط ذهني تأويلي ، إضافة إلى نشاط يتمثّل في النشاط المعدل الذي سبق ذكره . وهو نشاط قليل في عمومه ، وينحصر في بعض المظاهر الكلامية .

وإذا أضفنا إلى ذلك الجانب مجموع العناصر السيميائية ذات الفائدة التبليغية يكون الجسم في إطار تواصل دائم ، فيشكل بالتالي كل من المرسل والمتلقي مصدرا لنشاط حركي - إيمائي مستمر .

نرى انطلاقا مما سبق أن تصور مفهومي المرسل والمتلقي في الشكل التقليدي لم يعد يفي بالغرض ، خاصّة إذا أخذنا بعين الاعتبار مجموع العلامات المتبادلة أثناء التفاعل والتبادل الكلامي :

م1 : يتكلم بوحدات لغوية وغير لغوية ، ويستقبل في الوقت نفسه المنظومات الكلامية والحركية الإيمائية للمتلقي .

م2 : باستماعه ، يتلقى مجموع العلامات اللغوية وغير اللغوية الصادرة من المرسل ، وينتج في نفس الوقت معدلات كلامية . وكذا عددا لا يستهان به من العناصر الحركية – الإيمائية .

وخلاصة القول : إنّ التواصل اللغوي يتوقف فقط على ما في اللغة من قواعد صوتية – صرفية – تركيبيّة ... ، إذ تظلّ غامضة إذا لم تدرج ضمن هذه القواعد معطيات تتعلّق بالسياق بكلّ ما تحتويه هذه اللفظة من معانٍ . إنّ مفهوم الوضع ، كما تصوّره منظّرو الاتّجاه البنوي لا يشكل "مفتاحا" لفكّ رموز اللغة ، إذا لم نأخذ في الحسبان العمليات التأويلية الجارية في أذهان المتخاطبين أثناء التخاطب . فالتواصل البشري من هذا المنظور يتميّز بخاصية "التعاونية"* . وتحديد التواصل بهذه الطريقة الواضحة جاء نتيجة إخضاعه لمعطيات التداولية ، فجلّ التعريفات التي تنتمي إلى هذا التيّار من الدراسات اللغوية تؤكّد على ضرورة وجود علاقات بين المتخاطبين وبين السياق ، وهو ما قصده جريماس وكورتاس عندما يتحدّثان عن "شروط العملية التبليغية"(1) أثناء تحديدهما لمفهوم التداولية ؛ وهذا يؤكّد على الطابع التبادلي للخطاب بين المتكلّمين ، أو لنقل الطابع التبادلي للغات البشرية . فالتواصل ليس فقط إيصالا للمعلومات من طرف لآخر ، إنّما هو إلزام الغير على التغيير من سلوكه ، وإنشاء سُلّم ترتيبي بين المتخاطبين أثناء التخاطب ، وكذا تأويل مضامين المحاور والصيغ النحوية ، انطلاقا مما توفره لنا بعض قوانين السياق .

---

* إن العملية التخاطبية تتوقف على مدى استعداد المتخاطبين في الاشتراك في الحديث .

(1) انظر : جريماس وكورتاس : GREIMAS & COURTES (1979) : SEMIOTIQUE
Dictionnaire raisonne de la théorie du langage , Hachette , Paris .

1-1- المسرح والتواصل :

بعدما فرغنا من تحديد مفهوم التواصل ، نتناول نوعا آخر من الخطاب ، ونحاول أن ندرس فيه الكيفية التي يتم من خلالها التواصل ، وننظر إلى أي مدى يمكن لذلك الخطاب أن تتوفر فيه صفة التواصل رغم خصوصيته التي تتجلى في نمطين : فالتواصل وفق النمط الأول يختلف عن ذلك الذي يحصل وفق النمط الثاني ، فالمسرحية هي في آن واحد نصّ وتمثيل . لا نتحدث الآن عن هذا الاختلاف إذ يأتي الكلام عنه في فصل لاحق ، ولكن الإشكالية المطروحة ههنا تتمثّل في السؤال عن مدى تناسب العناصر المكوّنة للعملية التواصلية والخطاب المسرحي .

بإمكاننا أن نقول إنّ المرسل في المسرح هو (هم إن صحّ التعبير) : المؤلّف والمخرج المسرحي ، ثم الممثلون ، فأشخاص آخرون كالتقنيين والمهندسين ... المرسل إليه هو القارئ أو المتفرّج .

الخطاب هو النص و/أو العرض ، أي النص سواء أكان مكتوبا أو معروضا على خشبة المسرح . الوضع هو العلامات اللغوية في شكلها السمعي – المرئي ، وكذا العلامات الاجتماعية والعلامات الخاصّة بالمسرح ذاته : (الخشبة ، الإخراج ...)* .

من هنا تبدأ الاختلافات بين الباحثين ، منهم جورج مونان الذي يعتقد أن شروط التواصل اللغوي السالفة الذكر لا تتحقّق تماما في المسرح . فالتواصل الحقيقي ينبغي أن يُبنى على أساس تبادل الوظائف بين المرسل والمتلقي عبر نفس الوضع ، فيتحوّل المتلقي نفسه إلى مرسل ، والمرسل إلى متلقّ خلال عملية الإرسال والاستقبال ، كما هو الحال في التواصل اللغوي ، فيقول : ((لا يوجد شيء من هذا كلّه في المسرح ، حيث أن المرسل (أو بالأحرى الممثلون) يظلّون دائما ممثلين ، كما يحدث مع المستقبل – المتفرجين – وإذا افترضنا وجود تواصل فهو أحادي الاتّجاه ، إذن يستحيل على المتفرّجين التواصل مع الممثّلين ، أو الإجابة أحيانا على أسئلة يطرحها هؤلاء))(1) ؛ إذ يتعذّر على المتفرّج أن

---

* والمقصود بذلك أنّ العلامات الخاصّة بالمسرح ذاته تشكّل عرفا يدرك المتفرجون بها عددا من الأخبار والمعاني قد تغيب عن القارئ للنص المسرحي ، وهي بذلك تشكل وضعا يتفاهم به المتفرجون وكل المساهمين في إخراج المسرحية انطلاقا من المؤلف ، مرورا بالمخرج ومصمم الديكور ...

(1) انظر : ج. مونان ، ص 98 J. MOUNIN (1968) : Introduction à la semiologie , Editions de Minuit , Paris .

يدخل في حوار مع الممثّل أثناء العرض أو أن يصعد إلى الخشبة ويتحوّل إلى ممثّل . كما لا يستطيع هذا الأخير أن يترك مكانه على الخشبة وينزل إلى القاعة متحوّلا بذلك إلى متفرّج .

فماذا نقول انطلاقا من هذا الرأي عن علاقة المؤلف بالجمهور أو القراء ؟

يستثني مونان في ذلك بعض الأشكال التي يعتبرها نتيجة لقانون المنبّه ← الاستجابة كتلك العلاقة التي تنشأ بين النصّ والقارئ ، وبين الممثل والمتفرّج ، فالتمثيل أحيانا يثير في المتفرّج استجابات وردود أفعال مختلفة . ثم يضيف مونان شيئا آخر وهو أن عملية التواصل لا تتحقّق إلا بتوفّر القصد ، وهو عنصر يفتقده الخطاب المسرحي ، وتعارض "أوبرسفيلد" هذا الرأي بقولها إنه ((لا يمكن نكران دور القصد في عملية التواصل ، فالممثل يرغب في التعبير عن ذاته ، كما يرغب في التعبير عن شيء آخر . والغرض من التبليغ لا يقتصر على تبليغ علم أو معرفة ما بإمكاننا أن نبلّغ دون معرفتنا ما نريد تبليغه بالذات . فالقصد يستلزم المعرفة ، والتبليغ قد يحتوي على عناصر لم نرغب في تبليغها ، أو لم تتمّ معرفتنا بها . والمسرح ، وكذا الفنون الأخرى - بما يحتويه من غنى في العلامات وتعقيد في نظاميتها يتجاوز مرحلة القصد الأولى في التبليغ))(1) .

إذن وانطلاقا مما قيل فإنّ المسرح هو أحد أنواع التبليغ والتواصل ، وإن انعدمت فيه أحيانا عملية القصد ، فالكاتب المسرحي لا يقول بأنه قصد شيئا في كلامه الذي يسنده إلى شخصيات المسرحية ، ولكننا قد نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها . يقول جلال زياد : ((وقد وضع "كير إيلام" نموذجا للتواصل يحاول أن يشمل كل تشعبات الإرسال والتلقي في العملية المسرحية : وهو يبدأ في مصادر الإرسال (رجل المسرح ، المخرج ، مصمم الديكور ، المؤلف ، الموسيقي ...) ، بتشكيل جهاز الإرسال (جسد ، صوت ، أغراض ، ديكور ، إضاءة ...) مكونا بدوره إشارات (حركات ، أصوات ، روائح ...) يتمّ إرسالها بواسطة قناة (كلام ، إيماءات ، موسيقى ...). وهنا يأتي المستقبل وهو مجموعة من المتفرجين الذين يتلقون الرسالة عبر (العيون ، الأنوف ، الآذان ...) ، وهنا يتحوّل المتفرّج (المستقبل) إلى مرسل مكوّنا جهاز إرسال آخر (عبر

---

(1) آن أوبرسفيلد : Lire le theatre ، ص 38 .

الوجوه ، الأيدي ، الأصوات ...) مرسلا بذلك إشارات (أصوات ، حركات ...)، بواسطة قنوات (موجات صوتية ، ضوئية ...) مكونا رسائل (التصفيق ، التصفير ، صيحات الاستنكار ، الانسحاب من العرض ...) وهنا نغلق الدائرة لتفتح من جديد))(1).

هذا الوصف كلّه ينطبق على المسرحية الممثّلة ، ولكن ما هي عناصر التواصل في المسرحية التي لم تعرض ؟ نقول بكل بساطة : إنّ المرسل هو المؤلّف المسرحي والمرسل إليه هو القارئ والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحية ، أمّا المرجع فلا يمكن الحديث عنه إذا وقفنا على هذا الشكل . فلا وجود لسياق مادي بين القارئ والمؤلّف ، إنّما السياق قد يكون تصوريا (التصور ، انطلاقا من اكتشاف مغزى المسرحية لمختلف الظروف التي أحاطت بكتابتها) .

أما السياق الذي يمكن الحديث عنه في هذا الإطار فهو سياق الحوار الذي يجري بين الشخصيات . وما يدل على ذلك هو تلك العلامات اللغوية التي يصف بها المؤلف البيئة التي يجري فيها الحوار . ونحن في هذه الدراسة نعتمد على هذا النوع من السياقات ، لأنّه يساعدنا على فهم النصّ وتأويل علاماته . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تستحيل علينا دراسة سياق يكون فيه المؤلف مفقودا ، أو قارئ ، لم يلد بعد عند كتابة النصّ المسرحي .

والآن ندرس الكيفية التي تتجلى فيها الوظائف في الخطاب المسرحي ، كما تصورها جاكبسون . فللوظيفة التعبيرية ، والتي تتعلّق بالمرسل أهمية قصوى في المسرح ، إذ إنّ الممثل يفرضها على الخشبة بكل ما لديه من وسائل ماديّة . أما المخرج المسرحي فطريقته في التعبير عن هذه الوظيفة تختلف عن طريقة الممثل ، التي تتمّ بطريقة غير مباشرة ، وذلك باستعمال وسائل أخرى كالديكور والإضاءة والموسيقى .

أما الوظيفة التبليغية فتفرض على المرسل إليه المزدوج عند إجراء كل خطاب مسرحي : على المرسل إليه – الممثل ، المرسَل إليه – المتفرّج أن يتّخذ موقفا بصياغة إجابة مؤقّتة . ثم الوظيفة المرجعية ، وهي التي تمنع المتفرج أو القارئ من نسيان السياق التاريخي الاجتماعي ، النفسي للعملية التواصلية ، وهي – الوظيفة المرجعية – تجعل المتفرج أو القارئ يعيش – نفسيا – واقعا محسوسا .

---

(1) جلال زياد (1992) : المدخل إلى السيمياء في المسرح ، ط 1 ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ص 105 .

أمـا الوظيفـة التوصيليـة ، فهـي تذكـر المتفـرج دائمـا بشـروط التواصـل ، وبحضـور المتفرج في المسرح ، فهي تقطع أو توصل الخطاب بين المرسل والمتلقي ، بينما في حوار الشخصيات فهي تضمن توصيل الخطاب بينها .

وتشير أوبرسفيلد إلى أن كلا من النص والعرض يمثلان هذه الوظيفة .

والوظيفة الاصطلاحية باعتبارها الوظيفة التي تمكن المتكلـم مـن اختيـار الوضـع الـذي سيستخدمه فـي التبليـغ ، وهـو قليـل جدا فـي الحـوار المسـرحي – كمـا تشـير إلـى ذلـك أوبرسفيلد(1) .

والوظيفة الشعرية ، والتي تتعلّق بالخطاب ذاته هي التي توجّه أضواءها على العلاقات بين الشبكات العلامية النصيّة والعرض : ((والتوظيف المسرحي هو ذو طبيعة شاعرية...، وهو ، كما يذهب إلى ذلك ياكبسون ، انعكاس لمحور صرفي على سياق العلامـات النصيّة الممثلة ضمن المجموعة الزمنية للعرض))*.

أما الآن ، وبعد استعراض مختلف وظائف اللغة ، كما تتجلّى في أداء المسرح ، بقيـت لنا معالجة قضيّة أخرى تتعلق بالمرسل إليه – الجمهور .

إنّه لمن الخطأ الاعتقاد بأنّ للجمهور في أي عرض مسرحي طبيعـة سلبية ، وهـذا مـا يؤكد عليه المؤلفون أنفسهم ، وكذا المخرجون المسرحيون . فكثيرون هم الذين يعتقدون بـأنّ المتفرجين هم بمثابة مرآة عاكسة لمجموع العلامات الصادرة عـن الممثلين علـى الخشبة ، إنْ مِنْ قِبَل الممثلين أو من العناصر الأخرى المكونة للخشبة ، كأن يقول أنا أسمعكم جيّـدا ، أو أنني لا استقبلكم تماما ، كما هو الحال بالنسبة لتلك المسرحيات التـي يقابلهـا الجمهـور بالرفض أو التصفير أو الخروج من العرض مباشرة .

إن للمتفرج دورا لا يستهان به في إنجـاح العـرض عن طريـق الملاحظـات والمواقـف الصادرة عنه في كلّ مرّة تحرك أو تكلم فيها الممثل . وهذه الملاحظات قـد تبـدو ضـعيفـة ، ولكن تأثيرها على الممثل هو ذو فعاليـة لا يسـتهان بهـا . إنهـا لا تصـدر فقط عـن شـخص واحد ، بل عـن كـلّ الجمهـور الموجـود فـي القاعـة . فالنتيجـة تحـدث ردّ فعـل إيجـابي مـن الممثّليـن . تقـول أوبرسـفيلد : ((في المسرحيات الإيطالية المتفرج هو الذي يصنع العـرض

---

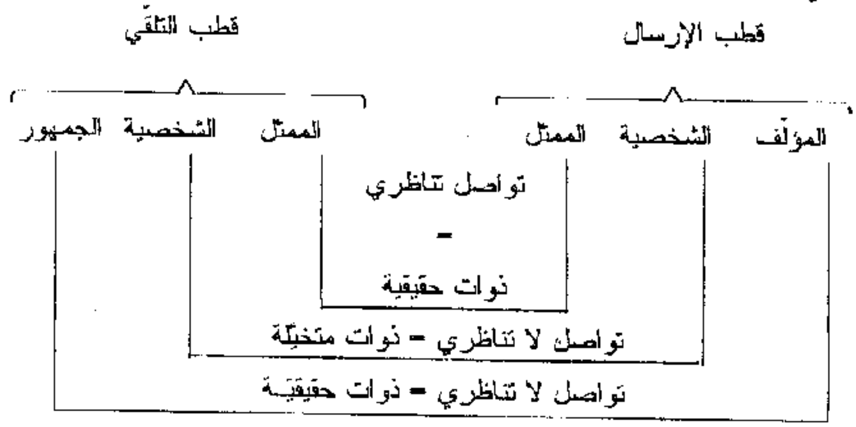
(1) آن أوبرسفيلد : lire le theatre ، ص 40 .

* إن الممثلين أو الشخصيات المسرحية لا تختار لغة تخاطبها ، إنها مفروضة عليها فرضا .

(بدل المخرج) ، فهو يعيد تركيب مجمل العرض في محور أفقي ومحور عمودي في آن واحد . إنّه ليس مجبرا فقط على تتبع القصة (المحور العمودي) ، إنّما يعيد تركيب العلامات في العرض ، وهذا في كلّ لحظة . إنّه مجبر على خوض غمار العرض أحيانا (التعرف) ، والابتعاد عنه (من حيث المسافة) أحيانا أخرى . ولا يوجد عرض آخر يحتاج من الجمهور إلى مثل هذا المجهود المادي والنفسي ...))(1) . سنعمل من خلال ما سيأتي على تبيان الشكل الذي يتجلى من خلاله التواصل بين مختلف العناصر المكونة لتلك العملية ، وكذا الدور الذي يلعبه الجمهور فيها . أشرنا فيما سبق إلى تعدد المرسل والمتلقي في الخطاب المسرحي ، وينتج عن ذلك عائق اللاتناظر التواصلي بين الإرسال والتلقي. فالتواصل بين المؤلف والجمهور باعتبارهما أشخاصا حقيقيين يكون لا تناظريا ، لأن المؤلف لا يظهر إلى الجمهور ويحدثهم ، بل إنّ ذلك يخرج عن التقليد المسرحي المعروف.

واللاتناظر هذا نجده أيضا بين شخصيات المسرحية ، لأنّها ذوات متخيّلة ، إلا أن التناظر نجده بين الممثلين لأنّهم متقابلون ، وكلّ العناصر المساهمة في العملية التواصلية تتحقق بينهما .

وتؤكّد أوركيوني(2) . على أنّ الوضعية التخاطبية الأكثر نجاعة هي تلك التي تحصل بين الشخصيات أثناء تحاورها . لأن توظيف قوانين الخطاب ، وكذا المهمّات وأفعال الكلام لا تتحقق إلا من خلال ذلك ، وهذا الشكل يبيّن ذلك ، أي طبيعة التواصل بين الأطراف المشاركة في الخطاب المسرحي :



---

(1) آن أوبرسفيلد : المرجع السابق ، ص 42 .

(2) أوركيوني ، ص 48 : C.K. ORECCHIONI (1984) : Pour une approche pragmatique du discours theatral : "Pratiques" , N° 41 , Mars .

والجمهور في كلّ هذه العملية يلعب دور المرسل إليه المباشر بالنسبة للممثل والمؤلف. أمّا بالنسبة للشخصية فيتمثل دورها في أنّها بمثابة السارق والسامع الذي يسترق الأقوال الجارية بين الشخصيات رغم أنه لا مكان له في ذلك الحوار . فالخطاب المسرحي كما تقول أوركيوني مليء بأماكن التخفي والمراقبة والتجسس على الآخرين . ولكن في الحقيقة إنّ الخطاب في مجمله ، وإن جاء على لسان الشخصيات فإنّه موجّه للجمهور أو القارئ(1) .

أضف إلى ذلك أن المؤلف يصيغ غالبا ، وبطرق مختلفة الخطابات التي يرغب في إيصالها إلى الجمهور ، على أفواه الممثلين ، والجمهور يعمل على تأويل أقوال الممثلين ، وهو يعلم مسبقا أنّه هو المقصود بتلك الخطابات ، وهو يهتدي في هذه العملية التأويلية عن طريق مؤشرات ، أو لنقل بصمات ، يتعمّد الكاتب إدراجها في خطاب الشخصيات ، وهي بمثابة "مفاتيح" يستعين بها الجمهور لتأويل مقصود المؤلّف* .

1-1-1- الطبيعة التبادليّة للخطاب المسرحي :

إنّ أول ما يتبادر إلى الأذهان عند ذكر الخطاب المسرحي هو مظهره المزدوج في مجال الكلام ، في إطار النص والتأدية ، مما جعل دراسته تبدو صعبة للغاية ، ولكنّنا نحاول من خلال هذا البحث أن ننظر في نمط الحديث للخطاب بكلّ ما يحتويه من مفارقات ، لكونه غير مستقر من حيث طبيعته ، عاملين في ذلك على تطبيق بعض أسس النظريات التي تدخل ضمنَ النمط الأول من التداولية . ونشرع في هذا البحث في الحديث عن ثنائية النصّ والعرض ، لأنّها ضرورية جدا لمعرفة طبيعة الخطاب المسرحي .

أشارت أوبرسفيلد في هذه القضية إلى أنّ ((المسرح هو فنّ المفارقة))(2) . فهو في نفس الوقت نتاج أدبي وعرض يشبه الواقع ، والنص المسرحي باقٍ إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه . ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى ، فهو دائم التغيّر ، وذلك يشبه إلى حدّ بعيد استعمال بعض الصيغ اللغوية التي ترتبط مباشرة بالواقع مثل ضمائر الشخص وظروف الزمان . إنّ استخدام هذه العناصر هو استخدام متواصل وغير ثابت ، ويختلف

---

(1) أوركيوني : المرجع السابق ، ص 50 .

* غالبا ما يظهر ذلك في المونولوج أو التناجي ، وهذا حين يرغب المتكلّم في إيصال خبر إلى المستمع ، وهو كلام قد لا تكون له علاقة بسياق خطاب الشخصيات .

(2) آن أوبرسفيلد : Lire le theatre ، ص 13 .

باختلاف السياقات والوضعيات . وهذا ينطبق على المسرحية : فالنص هو ذاته لا يتغير ، ولكن عرضه هو الذي يختلف باختلاف الفترة الزمانية ، وكذا الممثّلين والمخرجين ... ويمكن أن نقيس ذلك باستعمال الضمائر ، إذ إنّ النص يمثل الأصل أي ضمير الشخص بمفهومه المجرد ، أما عرض المسرحية لعدّة مرات ، وكذا إعادة قراءتها يشكّل الاستعمالات المختلفة لنفس هذا الضمير . وهذه المفارقة التي أشارت إليها أوبرسفيلد تطرق إليها منقونو ، ولكن بطريقة أخرى . فهو لم يتحدّث عن المفارقة ، بل تحدّث عن عدم الاستقرارية(1) في الخطاب المسرحي ، وكذا في طبيعته الكلامية .

وتأثير ذلك ينعكس على القارئ من جهة مقابلته بالمتفرج . إنّ الأول يستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعيّة ، فنجده يقرأ فقرة ، ثمّ قد يضطر إلى العودة إلى ما قبل الفقرة التي قرأها ، أو يعيد قراءة الفقرة من جديد ، أو يقارن بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه. أما المتفرج فتأتيه الأقوال متسلسلة ومتتابعة على المنوال الخطّي . ومن الناحية الماديّة نلاحظ انعدام التكافؤ بين نص المسرحية وعرضها . فالجزء الأكبر من المسرحيات المكتوبة لم يسعفها الحظّ في الظهور على الخشبة ، وبالتالي : ((ظلّت كفّة النص راجحة على حساب العرض الذي لم يكن يعتبر سوى ترجمة حرفية للنص))(2) .

هذه النقطة بالذات (حرفية الترجمة النصيّة) تحتاج إلى وقفة . إذ يتبادر إلى أذهاننا للوهلة الأولى أن النصّ المسرحي متكافئ دلاليّا مع نص العرض ، وأن الشكل المتغيّر هو التعبير (النبرات ، الأصوات ...) . هذا الرأي يعتبر وهما في نظر العديد من الباحثين . والسبب في ذلك هو أن العلامات الخطيّة بمجرد تحولها إلى علامات سمعية – بصرية تحدث على النصّ مجموعة من متغيرات من جانب الإدراك الدلالي ، إذ يكون فهمنا كقراء للنصّ مغايرا وليس مخالفا لفهمنا له كمتفرّجين . وينجرّ عن ذلك تعدّد القراءات لنفس الخطاب .

يقول جلال زياد : ((وأخيرا يأتي نص العرض ، حين تنتقل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية – بصرية ، وتدخل على نصّ المسرح متغيّرات جديدة مع مساهمة الممثّلين

---

(1) انظر منقونو : ص 143 D. MAINGUENEAU (1990) : Pragmatique pour le discours littéraire , Bordas , Paris .

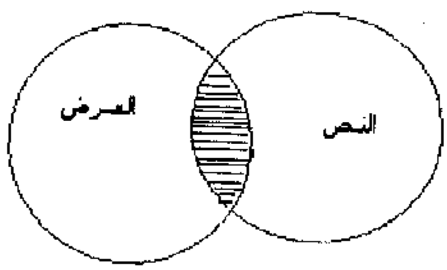
(2) جلال زياد ، المرجع السابق ، ص 47 .

والدراماتورج ومصمم الديكور ومصمّم الإضاءة واللحن ... فتتشكّل علامات جديدة ومدلولات خاصّة بعناصر العرض))(1) .

وما يلاحظ أيضا هو أن القارئ للنص لن تفوته أيّة علامة ، لأنّ فهمه يرتبط بفك رموز كلّ علامة من العلامات . أمّا المتفرّج فيجد نفسه أمام وابل من العلامات السمعية – البصرية ... وهذا يجعله يتغاضى عن العديد من العلامات اللغوية ، ولعلّ المخرج المسرحي والممثل ، أحيانا ، يتواطآن في إخفاء بعض العلامات اللغوية لأسباب قد تكون أخلاقية أو سياسية ...

لذا نجد أن العديد من المخرجين المسرحيين يحاولون قدر الإمكان الإبقاء على النصّ الأصلي ، مما جعل بعضهم يثور على هذا الموقف ، لكي لا يصبح العرض عقيما ، وهذا ما لا يترك للمخرج والممثّل حرية التصرف في اللغة ، حسب ما يقتضيه السياق ، ولكن دون أن تفقد المسرحية دلالتها الأصلية . فهذا "فيليب كاسكل" ، وهو ناقد مسرحي أمريكي يجري تجربة لإثبات العلاقة الموجودة بين النص الأصلي ونص العرض في مسرحية "ليل نهار" للكاتب "توم ستوبارد" ، من لحظة الانتهاء من كتابته حتى آخر عرض مسرحي له ، فوجد أنّ المسافة بينهما صارت بعيدة ، وأنّ حجم التعديلات التي طرأت على النصّ في العرض توازي النصّ الأصلي أو يزيد(2) .

الأمر الذي جعل بعضهم يقول إنّ المسرح هو شيء شامل ، وإنّ النصّ هو جزء من المسرحية ، وكذا العرض ، ويتجلّى ذلك فيما يأتي :



نلاحظ أن الشيء الرابط بين النصّ والعرض هو شيء بسيط .

---

(1) المرجع السابق ، ص 49 .

(2) نفسه ، ص 51 .

وهناك رأي مخالف يرى بأنّ النصّ هو جزء من العرض ، ويتمثّل في الشكل الآتي :



يقول أصحاب هذا الرأي إنّ خانة النص بإمكانها أن تتقلّص إلى أصغر من ذلك ، من بينهم أرطو ARTHAUD* الذي يذهب إلى أبعد من ذلك بقوله إنّه بإمكاننا أن نحذف النصّ تماما .

إنّ النص الناجح أو المسرحية الناجحة هو ذلك الذي يتمكن فيه صاحبه من الاقتراب من النص الأصلي ، من حيث الدلالات التي يرغب المؤلف في إيصالها إلى الجمهور ، من خلال إظهار أحسن لكل أبعاد التداولية لمختلف العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النص ، لأنّ الأهم في كلّ ذلك هو أن يفهم المتلقي الأبعاد المختلفة لخطاب المؤلّف .

ونحاول فيما يأتي أن نعالج إشكالية أخرى تتعلّق بطبيعة الحديث في المسرح ، أي نعمل على الإجابة عن أسئلة مثل : من هو المتكلّم في المسرحية ؟ من هو الذي يوجّه له الكلام ؟ ما هي العناصر التي تتدخّل في ذلك ؟ ...

إن الذي يميّز المسرح عن باقي الأنواع الأدبيّة الأخرى هو كون المتكلّمين والمستمعين كثيرين ، وهم يشاركون في هذا الفعل بصفة جماعية وفردية دفعة واحدة . وهنا يمكننا الحديث عن مستويين من الإرسال :

المستوى الأول : وهو الذي يكون فيه المتكلّم هو المؤلّف المسرحي ، ويتجلّى ذلك كما تقول أوبرسفيلد(1) في التوجيهات المسرحية ، وهي كلّ كلام قد يكون صادرا أو غير صادر عن شخصيات المسرحية ، ويشمل مؤشرات لأسماء الأماكن والأشخاص ووصف الأشياء ،

---

* كاتب فرنسي له تأثير عميق على الأدب الحديث ، من بين أعماله : Le theatre et son double و Tric Trac du ciel وقد أدى تصوره للعالم الداخلي للإنسان إلى الجنون .

(1) أوبرسفيلد : Lire le theatre ، ص 228 .

مثلما هو الحال في مسرحية "الملك هو الملك"(1) :

البلاط في قصر الملك ، مرآة مكسوة بمخمل ثمين ينتهي إلى مصطبة يتربّع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان ، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنّين أرجواني الألسن .... (المشهد الأول) .

وهو وصف دقيق تعمد فيه الكاتب إبراز كلّ ما من شأنه مساعدة القارئ على فهم السياق المكاني للأقوال .

ثمّ يقول : **والملك كتلة قماشية تجلس على العرش ... إلى جانبه يقف الوزير ، ثيابه هو الآخر فاخرة ... (نفس المشهد)(2) .**

وهو وصف لمختلف وضعيات الأشخاص الموجودين في ذلك المكان . إنّه خطاب موجه للقارئ بغرض إثراء رصيده المعرفي عن المسرحية ، فهو بالتالي خطاب تفسيري مصاحب لأحداث الشخصية .

والحال أن هذه الظاهرة تبدو كثيرة الاستعمال* في عدد كبير من المسرحيات ، فنجد هذه في مسرحية "حلاق بغداد"(3) .

المنظر : بهو دار عربية متوسطة ، هي جناح في الطابق العلوي . الباب في الصدر فوقه عقد مزخرف ، وإلى جانبيه شباكان بمشربيتين مغلقتين ، يتسلل من فتحاتها الكثيرة الصغيرة ضوء النهار الوحيد الذي ينير المسرح ، وتحت كلّ من الشباكين كرسي بعرض الشباك ، قماشه حسن . في داخل الحائط الأيمن خزانة ضلفتاها مرآتان عاليتان ، يليها في مستوى أكثر انخفاضا نتوء في الحائط كالرفّ يزيّنه عقد صغير من فوق ، وجزء منه منحوت داخل الحائط ، وعليه إبريق نحاسي جميل به زهور ، وتحت الرف طست وإبريق ماء على قاعدة . ويلي الرفّ فجوة صغيرة في الحائط منخفضة يبرز منها صندوق عربي مزيّن بالنقوش ، مما يستخدم لمتاع السفر [...] الجو معتم يضطر الداخل من الباب أن يتوقف لحظة حتّى تعتاد عيناه درجة الضوء في الغرفة ، رغم أنّنا صباح يوم جمعة من

---

(1) سعد الله ونوس (1980) : الملك هو الملك ، ط 3 ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت .

(2) المسرحية نفسها ، ص 15 .

* وهي تشكل أحد أعراف المسرح ، غذ يوفر المؤلف جميع الشروط التي تجعل القارئ يتفاعل بسهولة مع أحداث المسرحية .

(3) أ.ف.ح.ب ، ص 11 ، 12 .

أيام بغداد الخيالية ... في المسرح يقف يوسف وحيدا مواجها العالم ... شاب في الثامنة عشرة من عمره ، وإن كان ملبسه يوهمك بأنّه أكبر من ذلك سنّا بكثير ، أقرب بنحافته وعصبيته للمراهق في سن الرومانسية ... وفي صوته رنّة شجن لا تفارقه أبدا ... وفي استجابته لمثيرات العالم الخارجي .

إنّ وصف ألفريد فرج للمكان والشخصية المحورية للمسرحية يبدو أكثر دقّة ووضوحا من وصف سعد الله ونوس لنفس هذه العناصر ، رغم كون المسرحيتين ترويان أحداثا خيالية .

ومن المسرحيات ما يكاد ينعدم فيها مثل هذه الإطالات في وصف مختلف الأماكن ، وشخصيات المسرحية ، إذ يكتفي الكاتب بوضع ملاحظة قصيرة عن المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية مع إشارة عابرة إلى الشخصيات أو الزمان ، ويترك الباقي للقارئ ليستنتجه من خلال حوار الشخصيات ، وفي المسرحيات التي تناولناها بالدراسة ، لاحظنا هذه الظاهرة عند توفيق الحكيم ، ففي مسرحية "أهل الكهف" التي قسّمها إلى أربعة فصول نجد ما يلي عند كلّ فصل (عند بداية الفصل مباشرة) .

الفصل الأول :

الكهف بالرقيم ، ظلام لا يتبيّن فيه غير الأطياف ، طيف رجلين قاعدين القرفصاء ، وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد(1) .

الفصل الثاني :

بهو الأعمدة ... الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب(2) .

الفصل الثالث :

منظر الفصل الثاني عينه : بهو الأعمدة ، مشلينيا ينتظر نافذ الصبر بين العمد ، الوقت ليل ، والمكان مضيء ، يظهر غالياس في حذر(3) .

الفصل الرابع :

منظر الفصل الأول عينه : الكهف بالرقيم ، يمليخا ومرنوش ومشلينيا ممدّدون(4) على

---

(1) ت.ح.أ.ك. ، ص 5 .

(2) نفسه ، ص 33 .

(3) نفسه ، ص 67 .

(4) نفسه ، ص 111 .

أرض المكان كالموتى أو المحتضرين ... والكلب قطمير قابع على مقربة منهم ... سكوت عميق .

ونفس هذه الظاهرة جاءت واردة في مسرحيتيه : "رحلة قطار" و "رحلة صيد" .

رحلة صيد :

أدغال ... أمام تلك الأدغال رجل في ملابس الصيد ... قد انبطح على الأرض ... وعلى بعد منه بندقية ملقاة فوق التراب ... يتحرك ببطء ... ثم يجلس متكورا بجسمه... ثم يأخذ في تحسس أعضائه عضوا عضوا ... بينما صوت خافت لزئير أسد يسمع عن قرب ... ويخفت الزئير ويشتد ، ثم يخفت ويشتد بين وقت وآخر ، والرجل طوال الوقت لا يبدو عليه أنه سمع أو يسمع شيئا منه أو مما حوله على الإطلاق(1) .

رحلة القطار :

قطار يسير وسط المزارع ... ليلا في ضوء القمر المكتمل ... القاطرة وحدها هي التي تظهر على المسرح ... القطار مسرع لأن ذراع القاطرة تدور بسرعة ... والقطار يهتز اهتزازا شديدا لافتا للنظر ... الوقاد يقف أمام فرن القاطرة المفتوح بساقه اليسرى الخشبية ، وفي يده جاروف الفحم ... والسائق مغمض العينين ، كالحالم يترنّم بأنغام خافتة ...(2) .

وقد أشرنا سابقا إلى أنّ تحديد الزمان والمكان والشخصيات في المسرح ، وكذا تعاقب أحداث المسرحية قد تتكفّل بها شخصيات المسرحية ، وقد يتعمّد في ذلك الكاتب لكي لا تخرج المسرحية عن تقنياتها ، وتتحول إلى نوع أدبي آخر كالرواية أو القصّة مثلا .

وقد تختلف هذه الظاهرة من مسرحية لأخرى حسب ما تقتضيه الضرورة ، إذ نجد من المسرحيات إطالة الشخصية في الحديث عن نفسها وعن الآخرين ، واصفة بذلك المكان أو الشخصيات أو الزمان ، وفي المسرحيات الأخرى يتمّ استنتاج ذلك من خلال حوار الشخصيات ، ويظهر النمط الأول في مسرحية حلاق بغداد ، إذ يقول يوسف في بداية المسرحية :

يوسف : أنا يوسف الموصلي ، ابن شبندر تجار الموصل ، ولي قصّة لو كتبت بالأبر على آماق البصر صارت عبرة لمن يعتبر . لما رأى أبي أنّي شببت عن الطوق أراد أن

---

(1) ت.ح.ر.ق. ، ص 57 .

(2) نفسه ، ص 97 .

يدرّبني على التجارة والسفر ، فأوفدني إلى بغداد مع رسالة من أثواب الموصليين ، فلما أتيت سوق المدينة العظيمة – لأوّل مرّة مغتربا في حياتي – سألت عن دكّانة الشيخ عيسى كبير تجار الأقمشة ، كما كان أبي قد أوصاني ...(1) .

وتعتبر مثل هذه الظواهر التي تعدّ مرجعيات أساسية لفهم البناء المسرحي والمسرحية، إثراء للرصيد والمخزون المعرفي للقارئ ، تعمّد الكاتب في إبرازه لتكتمل الفكرة في ذهن القارئ بنفس الطريقة التي اكتملت فيه نفس الفكرة في ذهن الكاتب .

وقد يتعمّد الكاتب في تقديم توزيع مثل هذه المعطيات مترامية بين طيات المسرحية ، فتارة نجدها على لسانه هو ، حيث يضعها في الغالب بين قوسين (   ) ، وهي معطيات مفيدة جدا للتعرف على تفاعل الشخصيات بالأحداث (الزمن) .

فنجدها في مسرحية "الملك هو الملك" :

(يركع قرب العرش ، يمسك يد الملك كما لو كانت جوهرة نادرة ، يبدأ يدلكها . صمت)

...

(يمشي مفكرًا ، يتوقف فجأة ، يلتفت إلى ميمون الذي يقف على الباب) ...

وفي مسرحية "أهل الكهف" :

(تجذب مؤدّبها ، وتخرج معه من باب قريب ، دون أن يشعر بها أحد إلا مشلينيا ، وهو دهش كأنّه في حلم) .

(يتجلّد (الملك) ، ويتقدم إليهم قائلا في صوت متغيّر بعض الشيء) ...

(يخرج غالياس وتبقى وحدها ويغلق الكهف عليها وعلى الموتى)(2) .

ومثل هذه الملاحظات التي جاءت على لسان الكاتب كثيرة جدا وتستمر إلى نهاية المسرحية .

وقد لاحظنا في مسرحية "رحلة صيد" ، أنه لخصوصيتها المتمثّلة في أنّ الحديث في كلّ المسرحية هو حديث لشخص واحد فقط في حالة نفسية وجسدية مزرية ، جعلته يخاطب ذكرياته،أن مثل هذه المسرحية تكاد تنعدم ، إذ أننا لم نكد نجدها إلا في آخر المسرحية ... إذ هناك :

---

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 13 .

(2) ت.ح.أ.ك ، ص 142 .

[أصوات في الأدغال تصيح ... وطلقات نارية تدوي] ...

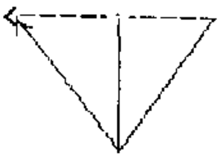
[الرجل يفطن ويقاوم بشدة رافعا يده إلى الأعلى] .

أما الحديث عن تلك المعطيات التي تتجلّى في حديث الشخصيات فهي كثيرة ، ولا داعي للتمثيل لها في هذا السياق ، لأنّها متعدّدة في أية مسرحية ، ولا يجد القارئ صعوبة في الاهتداء إليها عند قراءته لأيّة مسرحية .

ونمثّل للنمطين السالفين للتبليغ الجاري بين المؤلف والقارئ بالشكلين الآتيين :

(1) المؤلف (المرسِل) ←——————— القارئ (المرسَل إليه)

(2) المؤلّف (المرسِل) - - - - - - - - - -> القارئ (المرسَل إليه)



شخصيات المسرحيّة

(مرسِل)

أما المستوى الثاني فهو الذي تكون فيه الشخصية س متكلّما ، والشخصية ع مخاطبا ، وتؤكّد أوبرسفيلد في هذه النقطة على ضرورة دراسة الاستعمال اللغوي للذوات المتكلمة في هذا المستوى انطلاقا من أسس ومعالم نظرية لسانية خاصّة* .

إن هذا الاختلاف في المستويات أثر على العملية التأويلية للأقوال الصادرة من طرف أو من آخر من المشاركين في العملية التبليغية ، حيث لاحظنا مثلا في مسرحيتي "الملك هو الملك" و "حلاق بغداد" ، وبالذات في مدخل المسرحية الأولى ، وفي مقدمة الحكاية الثانية من المسرحية الثانية أن تأويل بعض العبارات الواردة فيهما لن يكون مكتملا إذا رجعنا إلى مضمون المسرحيتين فحسب ، إنّما يكتمل التأويل بالرجوع إلى فهم الخلفيات المرجعية (الخلفيات السياسية والإيديولوجية والاجتماعية والثقافية) للمسرحيتين .

يشبه المؤلف ما يجري في المسرحية من أحداث بـ "اللعبة" . إلا أن قراءتنا للمسرحية أبرزت أنّ لمفهوم "اللعبة" مستويات ، فعندما يتلفظ بها عبيد بقوله :

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة !

---

* وقد أشارت أوبرسفيلد في هذا السياق إلى نظرية الحديث في الطبعة الأولى من كتابها Lire le theatre (1977) . ثم أضافت "نظرية أفعال الكلام" كفصل في طبعتها الثانية من نفس الكتاب ، حيث عنونت له بـ : "Pour une pragmatique du dialogue de theatre" .

فهو يقصد بها أن الحياة كلها لعبة ، والإنسان فيها ما هو إلا طرف مشارك ، ولا قيمة له كإنسان ، وأن الحكام يتعاملون مع السلطة (لأنّ المسرحية تروي قصّة سياسية ذات أبعاد أيديولوجية) ، كأنّها لعبة يسيرونها ويتلاعبون بها وفق أمزجتهم .

أما عندما يتلفظ بها أبو عزّة أو الملك فإنّها تعني أشياء أخرى :

أبو عزّة : هي لعبـة .

الملك : نحن نلعب .

فأبو عزّة يقصد أن اللعبة في المسرحية هي التي جعلت منه ملكا "بين عشية وضحاها"، بعدما كان تاجرا فاشلا أثقلته الديون . ويقصد بها الملك وضعه المزري الذي آل إليه بعد رغبته الملحّة في اللعب والاستهزاء برعيته . ولعلّ الوضعية النفسية لكلا الرجلين ليست نفسها عند التلفظ بنفس العبارة ، فالأول قد يضفي عليها إحساسا بالفرح والسعادة ، والثاني قد يصيبه الشؤم عند التلفظ بها* .

وحينما يقول عرقوب للسيّاف :

عرقوب : أن يتحوّل الخيال إلى واقع .

يجيبه السيّاف : ممنـوع .

فالسياف في المسرحية يفقد بلطته (وظيفته) عندما يتحوّل حلم أبي عزّة إلى حقيقة، ويضحي التاجر السكير الفاشل ملكا متحكّما بقوة الحديد في زمام أمور المملكة . وقد عبّر السّياف عن إحساسه ذلك في حديثه مع الوزير الحقيقي المتنكر في ثياب نديم اسمه محمود بقوله :

السيّاف : هي كلّ حبّي ... لكن يبدو أنّها تتسرّب وتفلت منّي .

محمود : لماذا ؟

السيّاف (يخضّ صوته) : إنّ مولاي ينازعني في حبّها .

محمود : فعلا ... كان يضغط على حديدها .

السيّاف : شعرت أنه يستلّها منّي ... ومن أعمق أعماقي كانت ذراتها الصلبة تهجرني وتمضي إليّ ، أحسست أنّي أخور ، وأنّ ساقيّ من قصب مجوّف

---

* إن من مآخذ النص المسرحي أنه يخفي عناصر كثيرة كفيلة بمساعدتنا على الفهم الصحيح لمضمونها ، عكس العرض المسرحي الذي قد يظهر لنا ما ذكرناه عن طريق حركات وإيماءات شخصية الملك وأبي عزة .

وهذا ما يفسّر قول عرقوب الذي لقي نفس مصير السيّاف ، في المدخل أن يتحول الوهم إلى شغب .

أو

أن تتّحد الأحلام وتتحوّل إلى أفعال .

ويخبرنا أبو عزّة عن وضعه قبل أن يصير ملكا ، وعمّا سيؤول إليه مصير الذين تسبّبوا في فشله في حالة ما إذا تقلّد العرش .

أبو عزّة (وهو يدور كالأهبل) : أصبح سلطان هذه البلاد ، وأشد القبضة ولو يومين على العباد (مغنّيا) ، أنقش الختم على البياض ... طه الشيخ الخائن المخادع ، أجرسه على حمار بين العامّة ، ثمّ أشنقه بنقّة العمامة ، وشهبندر التجّار الكبير ومعه تجّار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ... أجلدهم حتّى أشفي غليلي ...

ثمّ يقول بعد أن تحقّق قوله :

أبو عزّة : الآن ... آن قهر الحسّاد ما دمت سلطان البلاد .

وقد وصف سلطانه على البلاد بالديمومة ، ولم يقل "أصبحت سلطان البلاد" .

ثم يشير المؤلّف إلى دور شهبندر التجّار والشيخ طه .

عبيد : أما شهبندر التجّار والشيخ طه فإنّهما ينتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى .

وهي إشارة إلى أنّ سلطة السوق والسلطة الروحية هما السلطة الحقيقيّة في مثل هذه المجتمعات .

ثم يقول الشيخ طه والشهبندر معا : نحن ... من المحراب ومن السّوق نمسك الخيوط، خيطا يمسك العامّة ...

الشهبندر : وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة .

الشيخ طه وشهبندر التجّار : وخيط يمسك القصر والملك والسياسة ، ونحن نمسك الخيوط من المحراب والسوق وسنظل نمسك الخيوط .

وهذا ما حدث فعلا ، فهما من تسبّب في فشل أبي عزّة وفي إفقاره ، وحينما تحول إلى ملك متسلّط أبقى عليهما وعلى وظائفهما ، ولذلك قالا : وسنظل نمسك الخيوط .

إذا نظرنا إلى هذه الفكرة من زاوية الإيدولوجيا نجد أنه يشير إلى تلك المجتمعات التي سيطر ويسيطر عليها رجال الدين وذوو رؤوس الأموال ، أي أنّ مصدر السلطة ليس هو الشعب ، إنّما الجماعات الضاغطة .

وحينما يقول المؤلّف أخيرا إنّ عبيدا وزاهدا : ((هما اللذان يقودان اللعبة)) فإنّ ذلك يوحي إلى أنّ جوهر لعبة الحكم والسلطة هو الشّعب .

كلّ هذه الأقوال الواردة في مدخل المسرحية هي أقوال المؤلّف يوجّهها للقارئ على لسان الشخصيات ، وهي أقوال تعبر أحيانا عمّا سيجري من أحداث في المسرحية ، وتوحي إلى الخلفيات المرجعية السياسية والإيديولوجية لمضمون المسرحية أحيانا أخرى .

أما مقدّمة الحكاية الثانية من مسرحية "حلاق بغداد" فهي تحمل بعض الخلفيات الثقافية والأخلاقية من جهة ، وتربط ذهن القارئ بين ما سبق أن حدث في الحكاية الأولى : "يوسف وياسمينة" والحكاية الثانية "زينة النساء" ، من جهة أخرى . فالخلفيات الثقافية والأخلاقية تتمثّل في أنّ بعض السلوكات التي تعتبر لدى مجتمع معيّن سلوكات حميدة ، قد لا تكون كذلك في مجتمعات أخرى ، أو حتّى في نفس المجتمع ، في بعض الحالات . إنّ الفضول حمل الحلاق أبا الفضول إلى إنقاذ حياة الأشخاص ، إلا أن ذلك قد كلّفه سحب رخصة الحلاقة ، فاضطر إلى حمل أمتعة الناس من بعد ذلك :

أبو الفضول (وحده على المسرح يخاطب نفسه ، والمنظر محايد تماما) : كلّ رجل شكوت له همّي ، وشرحت له بلوتي ، قال لي : كنت مقيما مستريحا فما ضرك إلا فضولك ، والله إنّ هذا أعجب العجب [...] هل آذيت أحدا ، سرقت ، نهبت ، قتلت ؟ أبدا ، ومع ذلك جرّدني القاضي الظالم من رخصة الحمّال . تقولون لأيّ سبب ؟ أنا أيضا أريد أن أعرف [...] أنقذت حياة يوسف وياسمينة وزوّجتهما ، ولكن من يحمد ومن يشكر ...(1) .

وقد ربط الكاتب قول أبي الفضول السابق بما سيجري في الحكاية الثانية من أحداث ، **يقول أبو الفضول : أنقذت حياتين وزيجة(2) .**

فهو يوحي بذلك أنه سينقذ زوجة من أنياب أحد أعوان القاضي .

---

(1) أ.ف.ج.ب. ، ص 111 – 112 .

(2) نفسها ، ص 112 .

ونفضي أخيرا إلى الحديث ، ولو بصفة مختصرة عن المستوى الثاني للتواصل في المسرحية ، وهو حديث الشخصيات بعضها البعض ، إذ يكون شكل هذا التواصل ممثّلا في الآتي :

مستوى حديث الشخصيات*

المخاطِب : ———————————— ← المخاطب

(الملك ، الخليفة ، أبو الفضول مشلينا ، السائق ...) . (الوزير ، القاضي ، ياسمينة ، بريسكا غالياس ، الوقّاد ...) .

وتنعكس هذه العملية بمجرد إسناد المخاطب الكلام لنفسه ممتثلا في ذلك لرتبته الاجتماعية ، السياسية ، التداولية ، مقارنة بالمتكلّم** .

وضمائر الشخص في هذه الحالة تعتبر أدقّ مؤشّر على هذه الظاهرة :

المخاطِب : ———————————— ← المخاطب

(الوزير ، القاضي ، ياسمينة بريسكا ، غالياس ، الوقّاد ...) . (الملك ، الخليفة ، أبو الفضول مشلينا ، السائق ...) .

1-1-2- المونولوج :

إنّ الحوار هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري(1) ، لذلك ارتأينا أن نلقي نظرة موجزة فيما يدلّ عليه هذا المفهوم الذي نعتقد أنه سيساعدنا على فهم أفضل لمفهوم المونولوج الذي هو موضوع اهتمامنا في هذا الفصل .

إنّ ما يميّز الحوار عن الأشكال التعبيرية الأخرى هو طابعه التبادلي ، ويعني ذلك أنه لكي يتمّ حوار لا بدّ من وجود شخصين على الأقلّ ، يتبادلان أطراف الحديث .

---

* آثرنا استعمال شخصيات المسرحيات : "حلاق بغداد" ، "الملك هو الملك" ، "أهل الكهف" ، "رحلة قطار" . ولم نذكر شخصيات مسرحية "رحلة صيد" لخصوصيتها واختلافها عن باقي المسرحيات ، وسيأتي الحديث عنها في مبحث لاحق .

** تحدّث بنفنيست عن هذه الظاهرة في تحديده لماهية الضمائر . انظر : مبحث "الضمائر" .

(1) انظر تودوروف ، ص 293

T.TODOROV (1985) : Mikhael BAKHTINE : Le principe dialogique, Editions du Seuil, Paris.

وهو يتميّز بتبادل أحاديث متتابعة ومتسلسلة يكون كلّ حديث تابع لحديث سابق ومنشئ لحديث لاحق ، وهو ما نقصده بعبارة "يتجاذبان أطراف الحديث" . بمعنى إنّ إسهام كلّ طرف خاضع لما قاله الطرف الآخر فيما سبق ، وقد وصف بعضهم الحوار بأنّه بنية من التبادلات الكلاميّة المتتابعة والمتسلسلة .

والحوار بمفهومه الأوسع يتجلى في جلّ الأشكال التعبيرية تقريبا ، وقد اشتهرت شعوب عديدة بإتقانها وإبداعها لعلوم كثيرة كالفلسفة والسياسة وغيرها من العلوم الإنسانية ، إضافة إلى بعض علوم الطبيعة كالرياضيات والبصريات والكيمياء وغيرها ، وهي علوم ازدهرت عن طريق صياغتها بأسلوب حواري . والأمثلة في ذلك كثيرة ، مثل كتاب "الجمهورية" لأفلاطون التي صيغت على شكل حوار ، وكذا التأليف لدى العرب .

وتشير بعض العلامات اللغوية في هذا السياق إلى هذه الظاهرة ، وهي عناصر توحي إلى عنصر الذاتية في اللغة ، وهي ضمائر الشخص .

ولكن التحديد الأول للحوار هو الذي ينطبق على الحوار في الخطاب العادي ، تقول أوركيوني : ((لكي نتمكّن من الحديث بصفة دقيقة عن الحوار لا يتعيّن فقط افتراض حضور شخصين على الأقل يتبادلان الأدوار ويشهدان بسلوكهما غير الكلامي وجودهما في المحادثة ، ولكن يتعيّن عليهما تحديد أقوالهما بأنفسهما))(1).

والمونولوج ، وإن تجلّى في بعض العلامات السالفة الذكر ، على شكل حوار أو كما يذهب إلى ذلك "ياكبسون" في أنّ كلّ خطاب شخصي يفترض وجود تبادل ، فإنّه ليس بحوار بالمعنى الحقيقي للفظة ، كما أوردناه سالفا . إنّه حوار ، ولكنّه من نمط خاص ، المتكلّم فيه هو نفسه المخاطب ، ونشير فقط إلى أنّ إدراك الذات يتمّ على أساس تصوّر وجود الغير ، وقد طبعت اللغات البشرية تلك العلامات الدالّة على الذاتيّة في اللغة .

أما المونولوج من هذه الحيثيّة فهو حوار تستعمل فيه العديد من تقنيات الحوار العادي ، وهو حوار موجّه إلى كيان مقابل ، يجمع في نفس الوقت بين التساؤلات والإجابات والاعتراضات ، وكذا عناصر الاحتجاج والشرح ... الخ ، فهو كما يقول باختين* يصاغ

---

(1) أوركيوني : Les interactions verbales ، ص 197 .

* ناقد روسي توفي سنة 1975 ، تمركزت دراساته حول الدراسات النقدية الحديثة ، حيث يعتبر مؤسس مفهوم الحوارية "Dialogisme" ، من أعماله : "الماركسية وفلسفة اللغة" ، مشاكل الإبداع عند دوستويفسكي" ، "الخطاب الروائي" .

على شكل حوار(1) . وما أدلّ على ذلك القلق الذي يصيب الشخص حينما يهمّ باتّخاذ قرار خطير في حياته ، إذ تسيطر عليه الحيرة ، وهو في ذلك يجهل ما سيفعله . وفي هذا نتحدّث عن حوار داخلي مناقض يتجاذبه طرفان ، يحاول كلّ طرف إقناع الآخر بتقديم احتجاجات مخالفة لاحتجاجاته .

وتشكّل هذه الصورة ذلك الصراع الأبدي بين مختلف مكوّنات الكيان البشري الداخلي، فهو صراع بين القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والفلسفية ... ، من جهة ، وبين الرغبات والميول والأحاسيس والغرائز ... ، من جهة أخرى . إنّ الحديث في هذا الإطار يتمحور حول الصراع بين "الأنا الأعلى" الذي يشكّل الطرف الأول من الحوار الداخلي ، و"الهو" الذي يشكّل الطرف الثاني ، على حدّ التعبير الفرويدي . وكلّ هذا النشاط يتحوّل حسب باختين إلى جدال بين متكلّم خفيّ ومخاطب خفيّ أيضا ، ينجرّ عنه طرف غالب وطرف مغلوب* . ولكننا لا يمكن لنا أن نعمّم هذا القانون ، إن صحّ التعبير ، على جميع الحوارات الداخليّة . إنّ الذات التي تشكّل "الأنا" ، حسب تعبير فرويد دائما قد تعلم إلى أي طرف تؤول ، فتسيطر عليها الحيرة .

إنّ هذا التحليل الباختيني النفسي الاجتماعي ، وإن كان يعكس ظاهرة التواصل اللغوي في عالمها الداخلي ، فإنّ فرانسيس جاك يرفضه لأنّ الفارق بين المونولوج والحوار يكمن في الوضعية التبليغيّة التي تتدخل في التحديد الدقيق للدلالات ، وهي العنصر الغائب في المونولوج . ويرى أن وضعية السائل والمجيب هي وضعية قابلة للانعكاس ، وهذا من وجهة نظر التداوليّة ، أي أن لكل طرف الحقّ في تقلّد دور المتكلّم مرّة والمستمع مرّة أخرى(2) .

أما المونولوج في المسرح ، فإنّه رغم كونه يختلف عن الحوار الداخلي في الخطاب العادي من حيث العفوية ، إلا أنّه يتّفق معه في كونهما صيغا على شاكلة الحوار أو وفق النمط الحواري .

---

(1) تودوروف : Mikhail BAKHTINE : Le principe dialogique ، ص 294 .

* ينطلق باختين من مبدأ الصراع الطبقي الذي ينعكس على الصراع النفسي الذي يتجلى بدوره في المونولوج ، والمسرح هو أفضل وسيلة تعبيرية عن ذلك .

(2) انظر : فرانسيس جاك ، ص 152
F.JACQUES (1979): Dialogiques, Presses universitaires de France , Paris .

هناك من النقّاد من يرفض هذه التقنية في التعبير المسرحي ، لأنّها تتسبب في قطع العمليّة التبليغية بين الشخصيات ، وبما أنّنا لا نريد أن نناقش هذا الرأي فإنّنا نقول : إنّ المسرحية منذ نشأتها كانت دائما تعتمد خطابا يوجهه الكاتب للقارئ – الجمهور ، مستعملا في ذلك شخصياته كوسائط ، فيعتبر المونولوج بذلك قناة ثانية لتوصيل أفكار المؤلّف بعد قطع القناة الأولى ، وهي حوار الشخصيات .

ويكون بالتالي استعمال المونولوج في المسرح عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلالها تبليغ خطاب خاص (نفسي ، ثقافي ، فلسفي) للقارئ – الجمهور . إنّ الكاتب يرغب من خلال استعماله لهذه التقنية أن يكون القارئ نجيّه وكاتم أسراره .

يوسف : [...] قمت لفوري أترنّح كالمخمور ، وتبعتها كالمجذوب لا أحوّل نظري عنها ، فلمّا طالت السكّة لاحظت ياسمينة أنّي أتبعها كظلّها ، فأرسلت جاريتها تسألني ، فبثثتها همّي وأخذت الجارية تجري بيني وبينها بالرسائل والأشواق المستحيلة ... أضنانا الشوق وطول السهر ، فاتّفق رأينا على أنّه لا حياة لنا في هذا العالم . العشّاق يموتون جيلا بعد جيل في مثل هذه القصّة ...(1) .

وفي مكان آخر من المسرحية نجد أبا الفضول يشكو همومه لمن يريد أن ينصت إليه ويتفهّم وضعه .

أبو الفضول : [...] أنقذت حياتين وزيجة ، أنقذت حياة يوسف وياسمينة وزوجتهما . ولكن من يحمد ومن يشكر ؟ حتّى سيدي يوسف الذي جعلني الله سببا في نجاته وزواجه من معشوقته قد جعله الله لحكمة لا يعرفها إلا القاضي سببا لضياع رخصتي التي تؤهلني لحمل أمتعة الناس والارتزاق ، ومع ذلك أنكرني يوسف وأبغضني ... مع أنّني لا أقصد إلا الخير والله، الخير يلحّ عليّ ويسحرني ويزجني ، دوائي وشفائي هو أن أهب للنجدة ، ثم أجد نفسي فاقدا الشغل ، فاقدا الرخص ... آه اختلفت علينا الرياح وأظلمت السّماء ، في باطني جرح وجرح وجرح ، وقعت الجراح على الجراح ... وليس في كتب الأوّلين وسير الملوك المتقدّمين وأخبار الأمم مصيبة كمصيبتي ، ولا جريمة كجريمة القاضي الذي سحب رخصتي بلا وجه حقّ... إنّ قطع الطريق عند الله أهون من قطع الرزق ، هكذا في الكتب الصحيحة(2) .

---

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 14 ، 15 .

(2) نفسها ، ص 13 ، 14 .

1-1-2-1- **طابع الحكي في المونولوج :**

من بين الأشياءِ التي يختلف فيها المونولوج عن الحوار في المسرح هو طابع الحكي السائد في المونولوج . والمونولوج قد يكون موجها للشخص المقابل ليعبر عن إحساس أو خاطرة ممزوجة ببعض العناصر الفلسفية ، وقد يكون موجّها للقارئ ، ولكن في هذا الإطار تختلف الأهداف . إنّ الإخبار عن شيء أو فكرة هو هدف التناجي* . وقد تتحكّم فيه ، كما يذهب إلى ذلك جان ميشال أدام(1) مجموعة من القوانين مرتبطة ومتداخلة ، وهي ثلاثة :

1 - **قانون الاقتصاد أو التجانس النصّي** : وقد مثّل أدام لهذا القانون بمقولة راسين في تقديمه لمسرحيته "بريتانيكوس"** : إن القاعدة في المسرح هي ان لا نضع بأسلوب الحكي إلا الأشياء التي لا يمكن أن تدخل في التمثيل . هناك أشياء كثيرة في المسرح يتعذّر بل ويستحيل على رجل المسرح أن يمثّلها بسبب طبيعة تلك الأشياء ، إذ أنّه لا يمكن مثلا أن نمثّل للأفكار والأحاسيس والخواطر الفلسفية التي لا يمكن إخضاعها لقاعدة الوحدات الثلاث ، أي "الزمان والمكان والتمثيل" ، وكذا قاعدة المناسبة .

إنّ القاعدة الأولى تتحكّم أساسا في مستوى تردد المونولوجات ، وكذا مدّتها ، لكي يكون الحوار متجانسا لا بدّ أن تكون المونولوجات مضبوطة وتخدم المناسبة التي وضع لغرضها ، وإلا حدث خلل في بنية النصّ الحوارية ، أو تحول النصّ إلى نوع أدبي آخر .

2 - **قانون الإخبار** : وقد تحدده المعطيات المرجعية ، إذ على التناجي أن يحمل أخبارا لم يكن يعرفها القارئ أو المستمع ، فيتعيّن عدم سرد أخبار يعرفها القارئ والجمهور .

3 - **قانون التأثير** : وهو قانون تداولي يتلخّص في أن الحكي لا يتعيّن أن يحمل معه أخبارا فقط ، إنّما يجب أن يترك أثرا في نفس الغير ، ويتجلّى هذا القانون في كلّ جزء من النص يقع المشاهد أو القارئ في حيرة لا يعرف ماذا سيجري بعد من أحداث (العقدة) .

---

* وهو المقابل لمصطلح المونولوج في المسرح .

(1) انظر : جان ميشال أدام ، ص 60 ، 61 J.M.ADAM (1988) : Le monologue narratif au theatre , "Pratiques" N° 59 .

** راسين (1636 - 1699) ، كاتب مسرحي فرنسي مشهور بمسرحيته المذكورة أعلاه ، له مسرحية فكاهية هي "Plaideurs" ، ويعدّ من بين المنظرين الأوائل للمسرح الكلاسيكي في فرنسا .

ولا بدّ أن نشير إلى أنّ هذه القوانين تنطبق أيضا على الحكي في الحوار ، إذ على المتحاورين الاقتداء بمناسبة النص وبتردد الحوار ومدّته ، وأن يكون إخباريا ثمّ أن يكون مؤثّرا .

1-1-2-2- نظرة في مسرحية "رحلة صيد":

سبق أن أشرنا إلى أنّ مسرحية "رحلة صيد" لتوفيق الحكيم هي مسرحية من نمط خاص ، إذ هي تختلف عن المسرحيات الأخرى لهذا البحث لكونها تشكّل حوارا داخليا يمثّل الذكريات التي كانت تقحم نفسها في ساحة شعور الرجل الصياد بسبب حالته المزرية ، ويشكل كل حوار بين الرجل والوجه الذي كان يظهر له حالة شعورية خاصّة ، لقد تبدّى له 19 وجها . منها ما يرمز إلى الندم ، ومنها ما يرمز إلى الحبّ ، ومنها ما يرمز إلى القلق ، ومنها ما يرمز إلى الكره ، منها ما يدلّ على العطف ، منها ما يدلّ على الافتخار ...

إنّ الذي يميّز هذه المسرحية هو طبيعتها الحوارية رغم كونها تشكّل مونولوجا . كان الرجل يستحضر شخصا من مخزون ذاكرته ويخاطبه بنفس أسلوب مخاطبة الأشخاص في الواقع .

الرجل : أتبكي .

الوجه : النفس عزيزة ... عزيزة على صاحبها .

الرجل : لم أسمع أحدا يبكي هكذا ... كفّ عن البكاء بهذا الصوت ...(1) .

وفي مكان آخر :

الوجه : والحلّ ؟

الرجل : لا يوجد حلّ ، إنّها ضربة عمل .

الوجه : الخطر في الموضوع ، أنّها تظنّ ظنونا .

الرجل : كلام فارغ ... استمرّي في عملك .

الوجه : لكن ...

الرجل : كفاية كلام في هذا الموضوع ... لا تجعليني أنا أيضا أظنّ ظنونا .

الوجه : مثل ماذا ؟

الرجل : مثل ... إنّك أنت مثلا التي تتعمّدين إثارة شكوكها .

---

(1) ت.ح.ر.ص. ، ص 65 .

الوجـه : وما مصلحتي .

الرجـل : غريزة نسوية ... قد لا تشعرين بها ... وربّما أيضا ...

الوجـه : ماذا أيضـا .

الرجـل : لفت نظري .

الوجـه : لفت نظرك ...(1) .

وكـان بإمكـان الكـاتب أن يتجنّـب هذه الظـاهرة ويصيـغ المسـرحية كلّها علـى شـكل مونولوج من النمط الكلاسيكي ، أي أن يصوغـه كلّـه علـى شكل مقطـع واحـد ، ومطـوّل ، ولكن صياغتـه على شكل حـوار جرى بينه وبين ذكرياته قد أضفـى علـى المسـرحية حيويـة وحركة لا نجدها في المونولوجات المطوّلة .

(1) ت.ح.ر.ص ، ص 97 .

2 – المرجعيّة :

إنه مما تجدر الإشارة إليه أن مفهوم المرجعية رغم أهميته القصوى في فهم طبيعة الخطاب البشري ، إلا أنّ اللسانيات التقليديّة لم توله أي عناية ، نظرا – كما يقولون – لطبيعتها غير اللغوية ، إذ أنه يستحيل الجمع بين علامات مختلفة من حيث طبيعتها ودراستها في مجال واحد . وأشهر من ادّعى ذلك جريماس الذي رفض الافتراض اللغوي الذي يعرف الدلالة بأنّه تمثّل العلاقة بين العلامات والأشياء . ويرفض على الخصوص الرجوع إلى الأشياء لتفسير العلامات اللغوية ، ورغم ذلك فإنّ الدراسات حول المرجعيّة ودورها في فهم اللغة توسّعت وأخذت أبعادا متعدّدة . إن الرجوع إلى المعاجم المتخصّصة يظهر لنا إجماعًا على تحديد المرجعية بأنّها تلك الوظيفة التي تسمح للأشكال اللغوية أن تحيل إلى عناصر من العالم ، والتخاطب البشري أساسا يقوم على هذه العلاقة . يقول جورج مونان : ((إنّ اللغة في ذاتها هي مجموعة من البنى والأشكال ، وجودها يرتبط بتجربة المتخاطبين بالعالم))(1) . ولكلّ متخاطب طريقته في إدراك هذا العالم عن طريق تجربته الخاصّة .

ويرى جان ديبوا أن ((المرجعية هي الوظيفة التي يتمكّن من خلالها الدليل اللغوي من الرجوع إلى موضوع في عالم غير لغوي ، واقعا كان أم خيالا)) . ويضيف قائلا : ((عموما ، إن كل دليل لغوي يؤمّن الرابط بين المفهوم والصورة السمعية وهو في ذات الوقت يعود على الواقع غير اللغوي . هذه الوظيفة المرجعية تجعل الدليل في علاقة ، لا مع عالم الأشياء الواقعية ، بل مع العالم كما يدرك داخل المكونات الإيديولوجية لثقافة ما ، فالمرجعية ترتبط بالموضوع الواقعي بقدر ما ترتبط بموضوع في الفكر ، مثل الإدراك المتعدد والمختلف لنفس الظواهر الطبيعية مثل ألوان قوس قزح ...))(2) .

إن الوظيفة المرجعية للغة هي التي تعطي الخطاب بعده الحقيقي في التأدية ، إذ أن تتمة الفائدة في الكلام يتوقف على مدى مطابقة العلامات للواقع .

---

(1) انظر : جورج مونان وآخرين J. MOUNIN & Al. (1974) : Dictionnaire de linguistique, Presses universitaires de France , Paris .

(2) انظر : جان ديبوا وآخرين J. DUBOIS & Al. (1989) : Dictionnaire de linguistique , Larousse , Paris .

ولعل النظرية التداولية استمدت أسسها انطلاقا من الإدراك الحقيقي لأهمية المرجعية إذ إنها تتدخل في تحديد كل نمط من أنماطها (التداولية) . ولقد رأينا من الضروري أن نقدم لموضوع المرجعية قبل الشروع في دراسة المبهمات ، خاصة منها ضمائر الشخص ، ونقر من الآن أن الدلالة في هذه الأنواع اللغوية تتوقف أولا وأخيرا على وظيفتها المرجعية بكل ما تحمله من أبعاد .

ونشير إلى أن المسرح هو محاولة من المؤلف لخلق عالم تُؤْخَذُ مرجعيته من الواقع ، وبالتالي فإن خطاب الشخصيات المسرحية وحوارها يمثلان نموذجا من الخطاب الحقيقي : ((المرجع هو العالم الخارجي الذي أشارت إليه العلامات في سياق العمل المسرحي ، فكل منا يحمل تصورا مرجعيا خاصا عن الأشياء المحيطة بنا ، والمسرحية تقوم على محاكاة الواقع ، فهي تنتقي بعضا من عناصر الواقع وتقدمها على الخشبة بشكل فني لتعطي من ورائها مقولات اجتماعية إيديولوجية وأخلاقية))(1) .

المتلقي (القارئ – الجمهور) عندما يتلقى تلك العلامات ، يعمل على تأويلها عن طريق إرجاعها إلى عالمها الحقيقي . وبالتالي انطلاقا مما تقوله الشخصية عن نفسها وعن الآخرين ، نحال (بضم النون) على عالم ثقافي وإيديولوجي في المسرحية وإلى عالم نفسي ، بكل ما يتخلل النفس من أحاسيس واضطرابات وتناقضات ((إن خطاب الشخصية يعلمنا عن السياسة والدين والفلسفة ، إنه أداة معرفة بالنسبة للجمهور (المرسل المزدوج) ... بل إنه يُعبر عن إيديولوجية لذات متخيّلة (بفتح الياء) بل وتمثل جزءا أساسيا للوظيفة المرجعية))(2) .

ينبغي أن تتوفر شروط ضرورية ليتمكن المتلقي من ترجمة الخطابات والعلامات التي تأتيه من المرسل . ومن هذه الشروط أن يشترك المتكلم والمخاطب في استعمال وضع واحد ، أي أن تكون لغة الشخصيات هي نفسها لغة القارئ – الجمهور .

إضافة إلى ذلك ، لا بد أن يكون المتلقي على وعي بالخلفيات التاريخية والثقافية للخطابات ، إذ يستحيل على القارئ الصيني أن يفهم فهما صحيحا وبكل أبعادها مسرحية

---

(1) جلال زياد : المدخل إلى السيمياء في المسرح ، ص 27 .

(2) آن أوبرسفيلد : Lire le theatre ، ص 244 ، 245 .

"الظاهر بيبرس" إذا لم يكن على علم بتاريخ المماليك ، ولو كان على معرفة باللغة العربيـة*.

وبلطة السياق في مسرحية "الملك هو الملك" هي في الواقع شيء موجود على شكل معين ، وهي ترمز في ذات الوقت إلى مفاهيم أخرى سياسية مثل السلطة والوظيفة وغيرها .

الملك : (يداعب الكتلة الحديدية ويتحسس نصلها بلذة شبه حسية) أيها السياف قف على يميني واجعل بلطتك في متناول يدي ... أن أحس ملمسها الصلب تحت أناملي ، أريد أن يخترق حديدها الأصابع ، ثم يسري في ذراعي ، عابرا جسدي حتى تجاويف القلب ، أريد أن أتحد بالحديد ، أن نصبح كتلة واحدة ونصلا واحدا ، هكذا ... ستظل أيها السياف إلى يميني ، البلطة تسند يدي وتنفذ في مسامي ... (المشهد الخامس -3-) .

إن البلطة هي مرجع ، أو لنقل رمز لإحساس بالقوة ، ومرجع لوضع سياسي ، ووظيفة في نفس الوقت .

ومن منظور آخر ، نجد أن هناك ثلاثة مراجع لنفس العلامة اللغوية :

- مرجع النص المسرحي ،
- مرجع العرض ،
- المرجع في الواقع .

فمرجع النص المسرحي هو في الآن ذاته رمز لنظام في العالم (الشدة والتسلط) وعلامات ظاهرة (عند عرض النص) على الخشبة .

ومرجع النص يعكس حقيقة في الواقع تم صياغتها بأسلوب خاص في المسرح . لنعد ثانية إلى "بلطة السياف" . إن هذه التي يتصورها المتلقي (مرجع المتلقي) لا تتطابق والبلطة الحقيقية (عند عرضها على الخشبة) ، ومرجعها لا يتطابق مع مرجع المتفرجين ؛ إذ قد يكون حجمها أو مادتها مختلفين ، لكنها تحمل نفس اللون والشكل ، لذا فإن كل متلقٍ يخرج بتصوره الخاص عن تصور الآخر ، ولكن مع عناصر مشتركة لنفس البلطة .

وتجدر الإشارة إلى أن كلا من مرجع النص ومرجع العرض يتغيران بتغير فترات القراءة والعرض ، أما المرجع الحقيقي ، فيبقى ثابتا . والتغير هذا يظهر بصفة خاصة بين النص والعرض : ((فكل عرض جديد يمثل مرجعا جديدا للنص ، وهو بمثابة واقع مرجعي جديد بمرجع جديد مخالف للمرجع الأول ، لأن المرجع الجديد هو مرجع في الزمن

---

* الحديث في هذا عن المعاني الكلية والمرجعية الإنسانية .

الحاضر))(1) . وهذا ما يجعل النصّ المسرحي التاريخي يعكس بصعوبة وأمانة الوضع المرجعي الحقيقي والدقيق للحدث التاريخي والأشياء ، وذلك بمجرد إحضاره بقوة في الحاضر ، لأن المتلقي لم يتعوّد على النمط الذي صيغت عليه أحوال الشخصيات .

ثم إنّ دراسة الإطار المرجعي للنص المسرحي يستلزم دراسة مستويات المرجعية في نفس هذا النص لأنه يحتوي على مستويات عديدة تتعلّق بمستوى كل متكلّم أي مستوى المؤلّف – المتكلّم على مستوى الشخصيات . إنّ دراسة مرجعية خطاب الشخصيات هو دراسة لمرجعية ضمائر الشخص وظروف الزمان والمكان ، أي أننا نتوقّف على ما يوفّره لنا الحوار الجاري بين الشخصيات .

ويمكن لنا أيضا أن ندرس المستوى الثاني وهو مستوى المرجعية "الخارجية" وقوفاً على ما يوفره لنا خطاب الشخصيات من علامات دالّة على معطيات سياسة أيديولوجية وفلسفية ، خاصّة في المونولوج .

وقد نستعين للوصول إلى إدراك ذلك بقوانين الخطاب التي تتكفّل بترجمة المعاني التي تحتويها تلك الخطابات .

وسنطرح في الفصل اللاحق إشكالية تتعلّق بما يحمله عنصر الذاتية في اللغة من أهمية في تحديد المرجعية الحقيقية للمبهمات .

2 – 1 – التعبير عن الذاتيّة في اللغة :

إنّ وجود الإنسان لا يتحقق إلا باللغة ، وإن إدراك الإنسان لذاته لا يتم إلا باللغة كذلك ، وباعتبار أنّ العالم لا يتمّ إدراكه إلا باللغة فإنّه يتأسس كلّه حول مفهوم الذات . والذاتية انطلاقا من هذا التصوّر هي : ((قدرة المتكلّم على أن يفرض نفسه كفاعل))(2) . وهي لا تعرّف بالتحديد النفسي لها عن طريق إدراكنا لمختلف العواطف والأحاسيس بقدر ما هي ذلك الكل النفسي الذي يضمن استمرارية الوجود الداخلي للإنسان ، وهي تتجلّى انطلاقا مما سلف ، في تلك العناصر اللغوية السالفة الذكر وهي المبهمات ، خاصّة منها ضمائر

---

(1) جلال زيد : المدخل إلى السيمياء في المسرح ، ص 27 .

(2) انظر : بنفنيست ، ص 259 وما بعد E.BENVENISTE (1966) : Problemes de linguistique generale , T 1 , Gallimard , Paris .

الشخص ، حيث تظهر الذاتية فيها عند نطق المتكلّم بـ "أنا" ، إذ يكون قد وضع مباشرة أمامه "كائنا" آخر وهو "أنت" ، ويشكل هذا الأخير الإطار الخارجي المقابل للإطار الداخلي الممثل في ذات المتكلّم .

هذه القطبية – على حدّ تعبير بنفنيست – لا تعني أبدا التناظر بقدر ما هي وضعية الذات المتعالية بالنسبة لـ "أنت" الذي يمثل "الآخر" . وهذا يشكل تكاملا بينهما ، إذ أنه لا وجود لطرف دون الآخر . وفي نفس الوقت تكون العلاقة بينهما متعاكسة ، إذ أنّ هذه العمليّة تجعل من الطرف الثاني "أنت" يتحوّل إلى "أنا" فيفرض بالتالي ذاته بجعل الطرف الأول يتحوّل إلى الجانب الخارجي من العملية . ومن هذه الجدلية – كما يذهب إلى ذلك بنفنيست – تتحقّق الأسس اللسانية للذاتية . ويشير هذا الأخير إلى أنّ الذاتية تشكّل العامل المشترك في جميع اللغات ، إذ لا نجد لغة تخلو من ضمائر الشخص . والاستعمال هو الذي تتحدّد ضمنه الذاتيّة .

والذاتية لا تتجلّى فقط في ضمائر الشخص ، إنّما تتعدّى إلى مفهوم الزمان ، إنّ تحديد مفهوم الحاضر ودلالته ومرجعيته يكون بتطابق الحدث بآنيّة الخطاب . فالحاضر هو تلك النقطة من الزمن التي يتمحور فيها الخطاب في شخص المتكلّم . ثمّ إنّ إدراك الماضي والمستقبل يتوقف على الحاضر ، إذ أنّ الماضي هو الزمان السابق لعمليّة الحديث ، والمستقبل هو الزمن البعيد لعمليّة تلفظ المتكلّم بخطابه . وينطبق ذلك على المكان ، فتحديده يقف على النقطة من الفضاء التي يتحدّث فيها الشخص ، فالبعد والقرب نقطتان يتمّ إدراكهما من النقطة التي يتحدّث فيها المتكلّم .

وعلى هذا نرى أنّ مفهوم الذاتية ينطبق على الشخص ويرتبط بالزمان والمكان ! إذ تمحور الخطاب في شخص المتكلّم هو الذي يعطي الأبعاد الحقيقيّة للمفهومين السّابقين .

2 – 2 – الضمائر :

إنّ تناول الضمائر كظاهرة لغوية ذات ارتباط مباشر بالعملية التبليغية والخطاب ، يفرض علينا نظرة خاصّة تتضمّن على الخصوص دراسة مرجعيتها ، وكذا الدور الذي تلعبه لضمان تحقيق الإطار التداولي للخطاب .

لذا سنتناول بالدراسة مرجعيتها (خاصّة ضميرا المتكلّم والمخاطب) ، ثم سنعرج مباشرة على البعد الاجتماعي – التداولي لها في إطار الخطاب المسرحي . وننوّه في البداية

إلى الأهمية التي يحظى بها هذا النوع من المبهمات* ، وهو أنها لا تحيل إلى شيء ثابت في العالم ، ولا إلى أوضاع موضوعيّة في المكان والزمان . إنّها تحيل دوما إلى حال الخطاب الذي ترد فيه . يقول ابن الحاجب : ((إنّ المبهم هو الذي ليس له أقطار تحيط به ، ولا نهاية تحصره))(1) .

فهي تمكن المتكلم من إرجاع اللغة لصالحه ، وينصب نفسه على رأس العملية الخطابية. فبمجرّد أن نطق بلفظة "أنا" يكون قد فرض إجابة على غيره ، بوضعه بصفة إجبارية شخصا مقابلا يمثّل : "أنت" ، وتلعب الضمائر دور تحويل العلامات اللغوية من مجال اللغة (بالمعنى السوسيري له) إلى مجال الخطاب . تقول منقونو في هذا الشأن: ((عند استعمالنا "أنا" و "أنت" عن طريق الاستدراك ، فكلّ متكلّم يرجع نظام اللغة لفائدته ، وهذه النقطة جدّ مهمّة ، فـ "أنا" و "أنت" ليستا علامات لغوية لنمط خاص من المبهمات ، إنّهما قبل كلّ شيء عوامل تحويل اللغة إلى الخطاب))(2) .

وهنا نتساءل : ما هي مرجعية الضمائر ؟

يصرّح بنفنيست في هذه النقطة بالذات أن اللغة وضعت تحت تصرّف مستعمليها أشكالا فارغة(3) تمكّن المتكلّم من الإحالة إلى نفسه في أي وقت اقتضت الحاجة لذلك ، وهذه الأشكال الفارغة تجد لنفسها مضامين بمجرّد أن ينطق بها المتكلّم ضمن حال الخطاب، وهي (الأشكال الفارغة) – كما يشير إلى ذلك بنفنيست – لا يمكن إخضاعها للصدق أو الكذب ، وتكون فارغة من كلّ مفهوم وموضوع .

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه النقطة الأخيرة لم يكن لها صدى لدى جميع الذين يشتغلون في هذا الموضوع . تقول أوركيوني : ((يمكن للضمير ألا يكون له موضوع ، ولكنه من

---

* هي الترجمة للمصطلح Deictiques أو Embrayeurs المترجم من الإنجليزية shifters والتي تشمل كل ما يتعلّق بضمائر ، وما يشير إلى الزمان والمكان (Ego , hic et nunc) أو (أنا ، هنا ، الآن) ، وقد اخترنا هذه الترجمة لأنّها تشير تقريبا إلى مفهوم shifters كما حدّده التداوليون .

(1) ابن الحاجب (عثمان بن عمرو) : الأمالي النحوية ، تحقيق عدنان صالح مصطفى ، ط 1 ، دار الثقافة ، قطر ، 1986 ، ص 72 .

(3) انظر : منقونو ، ص 34 D. MAINGUENEAU (1981) : Approche de l'énonciation en linguistique Française , Hachette , Paris .

المستحيل ألا يكون له «مفهوم لولاه لتعذّرت الترجمة من لغة لأخرى))(1) (ترجمة الضمائر) . وتقول في مكان آخر منتقدة مفهوم الأشكال الفارغة : ((... ولكننا نعترض على التعبير الأشكال الفارغة التي استخدمها بنفنيست ، لأنّها قد تكون (أشكالا فارغة) من الناحية المرجعية ، ولكنّها ليست كذلك من الناحية الدلالية))(2) ، بمعنى أنه قبل استعمال الضمائر تبدو أنّها تفتقد إلى مرجعية في الواقع ، ولكن من حيث الدلالة ، فهي شكل دالّ عن شخص يتحدّث عن نفسه أثناء الخطاب .

والاعتراض الآخر لأوركيوني هي قضيّة مرجعية الضمائر في قول بنفنيست إنّها (الضمائر) تحيل فقط إلى حال الخطاب ، فتقول : ((نظنّ على عكس ما قيل بأنّها مثلها مثل الأشكال اللغوية الأخرى ، تحيل إلى مواضيع غير لغوية ... وطبيعتها الخاصّة لا تحدّد إلا وضعا خاصّا بالخطاب الذي يحتويها))(3) .

ويقول منقونو في هذا الشأن : إنّه رغم كون "أنا" و "أنت" يقومان بنفس وظائف المجموعة الاسمية ... إلا أنها تفتقد إلى مرجع واقعي : فـ "أنا" هو ذلك الذي يقول "أنا" في خطاب معيّن ، و "أنت" هو الذي يخاطبه "أنا" بقوله "أنت" . إنّ فعل القول "أنا" يُحَدّد مرجعه ... إذن فلا يمكن معرفة مرجع "أنا" و"أنت" خارج استعمالهما ضمن الفعل الفردي للحديث))(4) .

وبما أنّ "أنا" يحيل غلىنفسه ، فإنّه يستجيب إلى خاصيّته الانعكاسية ، ولكنه يتحوّل إلى "أنت" بمجرد أن يرجع الآخر هذه اللفظة لنفسه ، وهو بذلك يدخل ضمن خاصية التناظرية . وتعرف أوركيوني الانعكاسية بأن المرسل هو ذاته أول مستقبل له))(5) .

ويشير بنفنيست إلى أنّ القطبية الموجودة في الضمائر* هي الشرط الرئيسي في تتمّة العمليّة التبليغية ، وهذه القطبية لا تعني أبدا التناظرية أو المساواة بين الطرفين ، فـ "أنا" هو دائما في مرتبة المتعال بالنسبة لـ "أنت"، وفي نفس الوقت لا وجود لأحدهما دون الآخر .

(1) أوركيوني : Enonciation de la subjectivité dans le langage ، ص 37 .
(2) نفسه ، ص 44 .
(3) نفسه ، ص 47 .
(4) منقونو : Approche de l'énonciation en linguistique Française ، ص 14 .
(5) أوركيوني : المرجع السابق ، ص 21 .
* هذا بعد إقراره بأن ضميري المخاطَب والمتكلّم مبهمين .

إنّ دراسة الضمائر عند بعضهم أظهر لنا أنهم لا يفرقون بين مختلف الضمائر من حيث الوظائف الخطابيّة ، إذ صنفوها في نفس الرتبة : الخطاب ، التكلّم ، الغيبة . وهذا ما جعل التداوليين يعيدون النظر في هذا التصنيف .

هنا سيرفوني(1) من خلال تساؤله عمّا إذا كان ضمير الغائب يمكن تصنيفه ضمن المبهمات وصل إلى الاستنتاج التالي :

1 – منهم من يبعده تماما عن خاصيّة الإبهام ، وهذا الصنف الأول .

2 – ومنهم من يجعله من المبهمات بنفس درجة "أنا" و "أنت" ، وهذا الصنف الثاني .

3– أما الصنف الثالث فيجعله من المبهمات في حال تأديته لأدوار معيّنة .

يتزعّم الرأي الأول بنفنيست ، حيث كانت انطلاقته من الخاصية الانعكاسية في اللغة التي تتحكّم في ضمائر التكلّم والخطاب . وأنّ الضمير الغائب لا تنطبق عليه تلك الخاصيّة ، فهو بالتالي لا يخضع لنفس العملية التي يخضع لها سابقيه . وبإمكانه أن يحيل إلى شيء موضوعي في الواقع . يقول بنفنيست : ((وهو لا يعيّن شيئا ولا شخصا))(2) . ولذلك صنّفه فيما أسماه ال "لاشخص" Non - personne . يقول بروكلمان : ((ليس من الضمائر أصلا إلا ضمير المتكلّم والخطاب ، أمّا ضمير الغيبة فهو في الأصل اسم من أسماء الإشارة))(3) .

ويعلق قطبي الطاهر على هذه المقولة : ((هذه المقولة قد تصدق لو حكمنا عليها من الناحية العمليّة التطبيقية ، ذلك أننا يجب أن نتصورّ – حينئذ – كيف بدأ الإنسان الكلام ، ولمن أسنده أول ما أسند))(4) .

وتقول أوركيوني : ((... إنّ التصريح القائل إنّ الضمير "هو" تكمن وظيفته في التعبير عن "اللاشخص" . يبدو غير صحيح تماما ، إنّما يكون كذلك فقط في بعض الأساليب التي يرغب فيهاالمتكلّم تحديد طبيعتها))(5) . وتقرّ بأنه حتى "أنا" و "أنت" إذا افتقدتا إلى

---

(1) سيرفوني : l'énonciation ، ص 29 .

(2) بنفنيست : Problemes de linguistique generale , T 1 ، ص 228 .

(3) بروكلمان : فقه اللغات السامية ، ترجمة : رمضان عبد التوّاب ، نقلا عن : قطبي طاهر (1990) : بحوث في اللغة ، د.م.ج. ، الجزائر ، ص 52 .

(4) نفسه ، الصفحة نفسها .

(5) أوركيوني : Enonciation de la subjectivite dans le langage ، ص 34 .

التحقيق في الواقع فإنّهما يفقدان مرجعيتهما : ((... إلا أنّ الفرق بين "أنا" و "أنت" و "هو" هو أنّ هذا الأخير يحتاج إلى محتوى مرجعي يحدد التحديدات المصاحبة للنص التي قد يستغني عنها "أنت" و "أنا"))(1) .

وهناك قضية أخرى لا بدّ من طرحها ، وهي طبيعة العدد في الضمائر ، وهنا نطرح سؤالا : هل الضمائر تخضع لنفس المقياس المنطقي في التجميع ؟

يصرّح بنفنيست في هذا الشأن بأنّ العملية تختلف في الضمائر عن الأسماء ، وذلك في أغلب اللغات ، وهذا يفسّره طابع الذاتيّة والأحاديّة لـ "أنا" ، إنّ "نحن" كما يقول بنفنيست : ((ليست مضاعفة لمواضيع متشابهة ، بل هي ضمّ "أنا" إلى "لا – أنا" مهما كان محتوى هذا الأخير ، هذه الصيغة الجديدة تشكّل جمعا جديدا من نمط خاص تكون فيه عناصر المجموعة غير متجانسة)) ، و "اللا – أنا" تحتوي على كلّ ماعدا "أنا" . والخطاطة التالية توضّح ذلك :

نحن = أنا + لا أنا } أنا + أنت + ...
أنا + أنتما + ...
أنا + هو + ...

ونفس ما قيل عن "نحن" ينطبق على "أنتم" ، ولعلّ الخطاطة التالية من شأنها توضيح ذلك :

أنتم = أنت + لا – أنت } أنت + أنتما (الحضورية) + ...
أنت + هو + ...

(1) بنفنيست : Problemes de linguistique generale , T1 ، ص 233 .

2-2-1- الضمائر وأبعادها الاجتماعية - التداوليّة في الخطاب المسرحي

إن الحديث عن هذه النقطة يجعلنا ننظر إلى الضمائر أثناء استعمالها ضمن وضعيات خطابية معيّنة . وقد أشرنا فيما سبق إلى أن ما يميّز الضمائر عن الظواهر اللغوية الأخرى هو تعبيرها عن الذاتية في اللغة ، وأن استعمال كلّ جماعة لغوية لها يخضع لمجموعة من التعاقدات . ثمّ إنّ المتكلم بمجرد تلفّظه بـ "أنا" يكون قد وضع أمامه وبطريقة آلية شخصا يقابله هو "أنت" . وقد يبدو ذلك تناظريا للوهلة الأولى ، لكن الإمعان والتدقيق في هذه الظاهرة يظهر لنا حقائق أخرى : هناك مجموعة من العلاقات - لنقل التعاقدات - التراتبية بين الأشخاص ، تخضع لها هذه الضمائر ، وترفع الستار عن حقائق غير تلك التي وقفنا عليها فيما سبق ، وهي أنّه لا يمكنها أن تخرج عن حال الخطاب الذي يفرض عليها دلالات مرجعية مغايرة . فالشخص بمجرّد أنه تلفظ بضمير معيّن يكون قد فرض على نفسه وعلى غيره مرتبة تداولية في الخطاب . وقد لاحظنا أنّ الإطار الاجتماعي للعلاقات بين الأشخاص يلعب دورا هامّا في استعمال الضمائر ، ففي الفرنسية مثلا لا تصح مخاطبة شخص أعلى مرتبة وشأنا في المجتمع باستعمال ضمير المخاطب المفرد "Tu" (أنت) ، لأنّ العرف في الغة الفرنسية أن يخاطب ذلك الشخص بضمير المخاطب الجمع "Vous" (أنتم) . والإخلال بذلك يؤدي إلى خلل في العملية الخطابية ، لذلك نجد مثل هذه الإجابات : "لا تخاطبني بضمير المخاطب أنت" .Ne me tutoyez pas s.v.p .

وقد لاحظنا أيضا أن هذا البعد الاجتماعي للضمائر قد يحدث خللا ضمن الاستعمال الدلالي للضمائر في إطار الثلاثية : المخاطب ، المتكلّم ، الغائب . إذ نجد أنّ المخاطبة لا تدلّ عليها دائما ضمائر الخطاب .

والحال نفسه في الغيبة والتكلم ، إذ نرى أن ضمائر الغيبة تدلّ على المخاطب ، أو أن المفرد يدل على الجمع .

ونجد أنّ الخطاب المسرحي قد أظهر بوضوح مثل هذه الظواهر ، وعمل على تجليتها وتوضيحها ، خاصّة وأنّ الجانب الخيالي من المسرح قد سمح بذلك . وأحسن مثال على ذلك الحوار الذي جرى بين "الملك" و "مقدم الأمن" ، وكيف كان رد فعل الملك عند تجرّؤ مقدم الأمن على فسخ العقد الاجتماعي* (التداولي) الرابط بينهما . وكيف غيّر من لهجته ومن

* سيأتي الحديث عن هذا المثال بوضوح في حديثنا عن دور التعاقدات في تحقيق أفعال الكلام .

استعماله الضمائر عندما لاحظ خطأه في تقدير الأشياء ، حيث أصبح يخاطب الملك باستعمال ضمير الغيبة ، بل أصبح يخاطبه بصيغة الاحترام ، بكل ما تحمله هذه الصيغة من خشية وخضوع : يا مولاي ، ونجد أنّ استعمال أسلوب الاحترام عن طريق ضمير المخاطب الجمع ، غير وارد في اللغة العربية بنفس الطريقة التي هو عليها في اللغة الفرنسية ، بل هو أسلوب دخيل ، وهو أسلوب غائب أيضا في اللغة الإنجليزية .

ولكن الشائع هو الأحوال التي تستوجب استعمال صيغ الاحترام مثل : مولاي ، سيدي ... والدليل على أنّ هذه الظاهرة غير أصيلة في اللغة العربيّة* ما جاء في حديث "شفيقة" من خلط في استعمال الضمائر أثناء مخاطبتها للقاضي :

شفيقة : يا داهيتي ! غير صحيح : أقسم ، أتوسل إليكم ، في عرضك يا مولاي(1) .

إذ نجدها تستعمل تارة ضمير المفرد المخاطب : في عرضك ، وتارة ضمير الجمع المخاطب : أتوسل إليكم .

ولكن الشيء الدال على أنها خاطبت شخصا أعلى مرتبة منها هو الصيغة : "يا مولاي" . وبما أن يوسف يدرك ذلك ، نجده يقول :

يوسف : أخطأت يا سيدي الوزير ، فلم يكن خلف الستار جسدان ، بل جثّتان .

إن قوله "سيدي الوزير" كان كافيا ليكون قائما بالواجب . فحينما قال : **اسأل وزيرك ... اسأل قاضيك** ... لم يتعرّض لأيّ ردع من قبل الخليفة .

وفي استعمال ضمير الغائب للدلالة على المتكلّم ، قول الملك :

الملك : بعد اليوم ... الملك هو الذي سينفذ الأحكام التي يصدرها .

وهذا شائع في الخطابات الرسمية أو ما شابهها .

إنّ الحديث عن الضمائر وعلاقاتها بمنزلة المتخاطبين الاجتماعية هو حديث عن :

- إعطاء المتكلّم نفسه وضعا اجتماعيا (تداوليا) يجعله يؤكد لنفسه أشياء لن تكون إلاّ له .
- وهو في نفس الوقت يضفي على غيره وضعا مناسبا .

---

* لا نجد هذا الأسلوب في القرآن الكريم ولا في الحديث الشريف ولا في كتب التراث ، فنجد ذلك مثلا في دعاء سيدنا موسى : ﴿ ربّ اشرح لي صدري ويسّر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي ﴾ . وأثناء مخاطبة موسى وهارون لفرعون كانا يستعملان الضمير "أنت" .

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 49 .

ولكن هذا الأسلوب ليس مطلقا ، لأن استعمال ضمير الغائب للدلالة على المخاطب (مثلا) لا نجده فقط في المواقف الرسمية التي يلتزم فيها أصحابها بسلوك لغوي اجتماعي معيّن . إنّ التراتبيّة تكمن في سعة الودّ التي يحملها الشخص تجاه الشخص المقابل :

عرقوب : هل نادتني ذات البهاء والكمال ؟

ألا يأمرني الجميل بخدمته ؟ (المشهد 2) .

إنّه يخاطبها وكأنّها أعلى منه درجة ، وذلك لما يحسّه نحوها من عطف . وهذا أسلوب كثير في مثل هذه المواقف . والضمائر في ذلك تحلّ محلّها صيغ "الدلال" ، مثل : "ذات البهاء والكمال" ، أو "الجميل" .

وفي بعض الأحيان قد يحتار المتكلّم في استعمال ضمير بدل ضمير آخر نظرا لعدم وضوح مرتبته ، ويتجلّى ذلك بوضوح في المثال الآتي :

أبو عزّة : ماذا ؟ أتتردّد بين طاعتي وطاعتها ؟

عرقوب : لا تزعل ، أحيانا أقول أنتَ ، وأحيانا أقول هي ... أنتَ معلّمي وهي معلّمتي ، وأستطيع أن أوزّع طاعتكما بالعدل والقسطاس .

ثم يحاول أبو عزّة استدراك الأمور وتدليل عرقوب على الشخص الحقيقي الذي يستحق الاحترام ، بقوله :

أبو عزّة ... إنّك تهين معلّمك الذي لستكراك وربّاك ، أنا السيد في هذا البيت .

وقد تختلط الأمور على شخص معيّن بسبب تغيّر وتحوّل في وظيفته ومرتبته الاجتماعية أو السياسية في لحظة ما ، فيكتشف أنه لم يعد ذلك الشخص الذي كانه من قبل ، ولم تعد لديه تلك الرتبة ، ولا ذلك الشأن الذي كان عليه من قبل :

مصطفى : من الذي يتكلّم ، هو أم أنا ؟

وفي موضع آخر :

مصطفى : رعيّته ! ومن الذي كان يتكلّم ؟ أنا ؟ هو ؟ لا أحد يعرف أحد .

إنّ تلاعب الكاتب بعامل الزمن ، وانعكاس ذلك على استعمال الضمائر يجعل العملية التبليغيّة تقع في مأزق لا يعرف له الحلّ . وهذا ما حصل في مسرحية "أهل الكهف" حين أجرى توفيق الحكيم حوارا بين مشلينا وبريسكا المسيحية الثانية . كان الرجل يعتقد أنه يخاطب عشيقته بريسكا ابنة الملك الروماني الوثني دقيانوس ، لأنّ بريسكا التي التقى بها بعد رجوعه من الكهف كانت تشبه تماما بريسكا ابنة دقيانوس ؛ أضف إلى ذلك أنّها كانت

تحمل ذلك الصليب الذي أهداه مشلينا لابنة دقيانوس . وقد تسبّب ذلك في تعطيل العملية الخطابية أو التبليغية ، إذ إنّ بريسكا لم تعد تفهم خطاب مشلينا ، لأنّ هذا الأخير – في حقيقة الأمر – كان يخاطب شخصا آخر غير الشخص الموجود أمامه ، وكان الحوار كلّه بين بريسكا ومشلينا يُعَدّ خرقا لأحد قوانين الخطاب ، وهو مبدأ المشاركة .

مشلينا : بريسكا ألست أنت ابنة دقيانوس ؟

بريسكا : أأنت مجنون ؟ أأكون ابنة ملك مات منذ ثلاث مائة عام ؟!

مشلينا (رأسه بين يديه كأنّه ينتظر طامّة) : من أنت إذن ؟ إلهي ! أكاد أجنّ ، سأجنّ .

بريسكا (تمدّ يدها إليه بقلق) : ماذا بك ؟

مشلينا : ابنة هذا الرجل ... هذا الملك ... ربّاه كيف يمكن هذا ؟

بريسكا : من كنت تحسبني إذن ... آه .. (تصيح فجأة إذ تبرق في رأسها فكرة) آه ، نعم ... نعم ... يا إلهي ، فهمت ، فهمت ...

مشلينا (رافعا رأسه) : ماذا ؟ ماذا ؟

بريسكا : إنّي لست بريسكا التي تقصدها ، يا إلهي كلّ هذا الذي قلت لم يكن لي إذن ، بل للأخرى(1) .

أدركت بريسكا أن المرجع الدلالي – التداولي للضمير "أنتِ" في حديث "مشلينا" ليس هو نفسه المرجع الذي كانت تظنّه .

إنّ "أنتِ" في تصور مشلينا هو مشلينا ابنة دقيانوس و"أنت" في تصوّر بريسكا هو نفسها .

ولكن معرفتها المسبقة بقصّة القديسة بريسكا ومشلينا وكلام مشلينا ، هو الذي أوحى لها بالمرجعية الحقيقية للضمير "أنتِ" .

بريسكا : إنّ بريسكا ابنة دقيانوس ، خطيبتك التي تهواها ماتت منذ ثلاثمائة عام .

مشلينا (بغير فهم) : ماتت ؟

بريسكا : نعم عذراء طاهرة كما تركتها ، وقد حافظت على عهدها المقدّس ... وظلّت طول حياتها تقول : إنّها تنتظر ، تنتظر ! تنتظرك أنت طبعا حتّى تعود ...

---

(1) ت.ح.أ.ك. ، ص 93 .

مشلينا (كمن أصابه خبل بعد بده نحوها) : بريسكا ، عزيزتي ، تعالي ، أنت هي ... ربّاه ، أنت لست إيّاها ... ومن تكونين إذن ؟ أنت ؟ أنائم أنا ؟ أحيّ أنا ؟(1) .

هذا يؤكّد على أهميّة عامل الزمن في التحديد الحقيقي لمرجعية الضمائر ، ويحتاج ذلك إلى الاتّفاق على نفس الخلفيات المرجعية التي تحيل إليها الضمائر .

أشرنا فيما سبق إلى أنّ استعمال صيغ الاحترام يخضع لمواقف معيّنة يفرضها السياق، إلا أنّ هذه المواقف قد تؤوّل إلى موقف ودّي تزول فيه تلك الصيغ مثلما هو الحال بالنسبة لما يقع بين القاضي والمحامي أو بين الصحافيين ورجال السياسة ونجوم الفنّ وغيرهم ... إذ بمجرّد انتهاء المحاكمة أو المقابلة تنمحي تلك "الحدود" فيصير الحديث وديّاً .

مصطفى : وأنت ، أكنت تعرف ؟

الوزير : حينما كنت وزيرا وكنت الملك طالما خطر لي أن أصفعك .

مصطفى : تصفعني ... أنت بربير .

لو قال الوزير "بربير" ذلك في المشهد الأوّل ، أي ساعات قبل أن يتنكّرا لتعرض إلى ما لا تحمد عقباه .

محمود : المهزلة بدأها الملك ولا ينهيها إلا الملك .

هناك عامل آخر يتدخّل في الاستعمال التداولي للضمائر ، وهو ما يسمّى بـ "موازين القوى" بين الأشخاص ، وإن كان هذا العنصر قد تطرقنا إليه سابقا ، إلا أنّ إعادته قد تفيدنا في فهم بعض عناصر الإجابة عن السؤال .

يذهب ديكرو(2) في هذا المقام إلى أنّ فعل الكلام : الاستفهام لا يتحقّق إلا إذا توفّر الميزان القانوني لذلك ، وهو الذي يجبر من وقع عليه السؤال على الإجابة وعلى استعمال الضمير المناسب لذلك . وتلعب بعض عناصر السياق مثل نبرة المخاطب ومكان الخطاب ... دورا في تثبيت ذلك الميزان القانوني .

إنّ قوة لقب الخليفة هي التي جعلت الآخرين يجيبون على الأسئلة كما طرحت لهم :

الخليفة : لمن هذا البيت ؟

زينة : هذا بيتي يا مولاي .

الخليفة : لا بأس عليك ، تفضلي بالجلوس .

---

(1) ت.ح.أ.ك. ، ص 96 ، 97 .

(2) انظر : ديكرو : O.DUCROT (1980) : Dire et ne pas dire , Hermann , Paris

زينـة : عفوك مولاي[1] .

وفي مكان آخر مع القاضي :

الخليفة (يسكته بإشارة) : كيف تكون البيّنة؟

القاضي : وثيقة صحيحة ، أو شاهدين عدلين .

الخليفـة : اجلس للقضاء بينهما إذن[2] .

وفي حديث آخر مع الوزير :

الخليفـة : ألسنا في بعض مملكتي .

الوزير : نحن في مملكة مولانا لا ريب .

الخليفة : أليست هذه الأرض خاضعة لقوانيننا وإجراءات عدالتنا وقضائنا؟

الوزير : هي كذلك لا شك[3] .

إن الإجابات قد كانت مباشرة ، وحسب ما يقتضيه السؤال ، وكان للخليفة الحق في أن يخاطب أي شخص بأي ضمير شاء . وكان على المجيب أن يحـرص علـى الإجابـة باعتمـاد صيغ الاحترام إذا اقتضى الحال ذلك .

سنتحدث اخيرا عن جانب آخر من توظيف الضمائر في المسرح ، فهي تعرفنا بالمتكلّم من الناحيـة التاريخيّة والاجتماعيـة والتداوليّـة . إنّ "أنـا" هو ذات طبيعـة إخباريّـة ، وكـأنّ الشخصية باستعمالها لذلك الضمير تتقدّم للقـارئ أو الجمهـور ، وتقـوم بـالتعريف بنفسـها أو بمرتبتها . ونميز في هذا المقام بين أن تعرف الشـخصية بنفسـها أو أن تعـرف بحالهـا : فـي المقـام الأول تعطـي معلومـات موضوعيـة عن كـلّ مـا يتعلّـق بالنسـب والمرتبـة الاجتماعيـة والوظيفة ...

يوسف : أنا يوسف الموصلي ، ابن شبندر تجـار الموصل ، ولـي قصّة لـو كتبـت بـالأبر على آماق البصر صارت عبرة لمن يعتبر ، لما رأى أبي أني شببت علـى الطوق أراد أن يدرّبنـي على التجارة[4] .

---

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 202 .

(2) نفسها ، ص 205 .

(3) نفسها ، ص 206 .

(4) أ.ف.ح.ب. ، ص 13 .

إن المعلومات الأولى التي يحصل عليها القارئ للمسرحية عن يوسف هي وضعيته الاجتماعية .

وكذا بالنسبة لميمون :

ميمون : أنا ميمون ، عبدك وحاجب إيوانك (المشهد الأول) .

إنّه تعريف بوظيفة ومرتبة ميمون في القصر .

والحال نفسها بالنسبة لأبي الفضول :

أبو الفضول ... ها أنذا أشهد الله ، أني أنا أبو الفضول الحلاق الحمّال الشحّاذ ، ساكن حارة الجوفانية ...(1) .

وفي المقام الثاني تعطي الشخصيات معلومات عن أحاسيسها وأوضاعها النفسية .

في العديد من مسرحيات موليير وقولدوني* تتقدم الشخصية على الخشبة وتعرف بنفسها للجمهور . في هذا الإطار نتحدث عن إقرار بمسرحية الشخص . فعندما يقول الملك: **أنا هو الملك هنا** ، فهو يطالب القارئ أن ينظر إليه ويعترف به ملكا دون شخصيات المسرحية الأخرى .

في هذا الإطار نقول إنّ المسرحية بتوظيفها للضمائر تفيدنا في معرفة(2) :

– اسم الشخص :

أنا يوسف الموصلي .... .

ميمون ، أنا ميمون .... .

الانتماء إلى مجموعة :

محمود : واحد من ندماء الملك .

– المرتبة الاجتماعية :

الوزير : حينما كنت وزيرا وأنت الملك ...

---

(1) نفسها ، ص 113 .

* قولودني (1707 – 1793) : مؤلف فكاهي ايطالي ، اشتهر بمسرحية "صاحبة الفندق" "la locandiera" و "Le bourru bienfaisant" .

(2) انظر : آن أوبرسفيلد في مقالها "Je suis" ou la petite musique de l'énonciation ضمنته "أندري ميلبو" كتابه : "Approches de l'opéra" ، ص 37 .

- الانتماء إلى قوم معيّن :

بريسكا : ... ألكور ابنة ملك مات منذ ثلاث مائة عام ...

2 – 3 – الزمـان والمكـان :

إن حديثنا عن مفهومـي الزمـان والمكـان ينـدرج ضمـن حديثنـا عـن علاقـة المتكلـم المرجعية بالسياق الذي يجري فيه الكلام : إنّ تحديد الزمان والمكان يخضعان لشروط ترتبط بالمتكلم وبإحداثيّتي الزمان والمكان الذي يصدر عنها الخطاب . إنّ الأهم في هذا البحث هو أنّ نوضح بأن للزمان والمكان ظروفا تتجلى مرجعيتهما انطلاقا من خطاب المتكلّم .

ثم سنعرج على إظهار حيثيات إدراك الزمان والمكان في المسرح بغرض فهم أوضح لهما بما يمدّه لنا هذا الأخير من عناصر وصيغ دالّة على خصوصيته .

2–3–1– زمـن الخطـاب :

أشار بنفنيست(1) إلـى الزمـن فـي إطـار حديثـه عـن علاقـة المتكلّم بـالزمن ، بتقسيمه للزمان إلى ثلاثة أشكال :

1 – **الزمن الطبيعي للعالم** : وهو زمن استمراري ومنتظم يتميّز بالخطية واللانهايـة ، وهو مرتبط بمدى إحساس الإنسان به وإدراكه له ، ويختلـف إدراكـه مـن إنسـان لآخـر ومـن محيط اجتماعي وطبيعي لآخر .

2 – **الزمن التاريخي** : وهو يرتبط مباشرة بحياة الإنسان باعتبارها مجموعـة متتابعـة مـن الأحداث ، منـذ الـولادة حتّـى الوفـاة . إذ يمكـن للإنسـان أن يجـول بفكـره فـي اتّجـاهين متعاكسين من محور الزمان من الماضي إلى الحاضر والعكس ، عن طريق الذاكرة . ويشير بنفنيست إلى أن الأحداث ليست هي الزمن ، إنما هي متضمّنة فيه .

والتعبير عن الزمن يعنـي فـي نظـر أوركيونـي(2) حصـر حـدث مـا فـي محـور المـدّة بالنسبة إلى وقت يعتمد مرجعا ، ويعود على : تـاريخ معيّـن اعتبـر علـى أسـاس أنـه مرجـع نظرا لأهميته التاريخية في حضارة معيّنة . فتـاريخ هجـرة الرسـول (ص) هـو المرجـع فـي

---

(1) بنفنيست : Problemes de linguistique generale ، ص 70 .

(2) أوركيوني : Enonciation de la subjectivité dans le langage ، ص 45 .

التقويم الزمني لرزنامة المسلمين ، وميلاد المسيح (عليه السلام) هو المرجع في الحساب الزمني للتقويم الزمني لرزنامة المسيحيين .

إنّ هذا التقويم يعكس من جهة حدثا تاريخيا اجتماعيا ، ويعكس من جهة أخرى بعض الظواهر الكونية .

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذين النوعين من الزمان ليست لهما علاقة بما يسميه بنفنيست

3 - **الزمن اللغوي (زمن الخطاب)** : إنّ هذا الزمن (أو زمن الحديث كما يسميه بنفنيست) يتمحور في الحاضر الذي يشكل مرجعيته . أما الأزمنة الأخرى (المقصود بذلك الماضي بكل تفرعاته ، وكذا المستقبل أيضا) فتحديدها يتمّ من خلال علاقتهما بالحاضر ((كلّما استعمل فيها المتكلّم الصيغة النحوية الدالّة على الحاضر جعل الحدث متزامنا لحال الخطاب))(1) .

وعلاقة هذا الزمن بالزمن التاريخي هو أن الأول بإمكانه أن يقع في أية نقطة من الزمن التاريخي ، ويعتبر زمن الخطاب الخط الفاصل بين الزمن المنقضي (الماضي) وغير المنقضي . واللغة لا تضع الزمنين في نفس مستوى زمن الخطاب ، إذ يكون أحدهما في الأمام والآخر في الوراء - على حدّ تعبير بنفنيست .

إنّ الزمن يتجلّى في اللغة إمّا عن طريق قرائن نظير بجوار الأفعال سواء عند نهايتها أو عن طريق الظروف - وهذه الظروف بالذات هي التي يُطلَق عليها مصطلح مبهمات الزمن ، منها : الآن ، اليوم ، غدا ، أمس ، الأسبوع الماضي ... والزمن الذي يتحدث فيه المتكلّم هو محور ترتيب مختلف مبهمات الزمن :

المبهمات التزامنيّة(2) : وتتمثّل في تلك الظروف التي يقترن استعمالها ودلالتها بالحاضر مثل الآن ...

المبهمات القبلية : وهي الدالّة على الزمن المنقضي ، البارحة ، الأسبوع الماضي ، السنة الفارطة .

المبهمات البعديّة : وهي تدل على زمن الحدث غير المنقضي ، مثل : غدا ، الأسبوع المقبل ، السنة القادمة ...

---

(1) بنفنيست ، المرجع السابق ، ص 73 .

(2) أوركيوني : Enonciation de la subjectivité dans le langage ، ص 47 .

وهناك نوع رابع من المبهمات الزمنية ، وهي المبهمات الحيادية ، مثل : هذا الصباح، هذه الصائفة . وقد سميت كذلك بسبب اختلافها عن مبهمات المحور التالي :

قبلية ← تزامنيّة ← بعدية

ويمكن تمثيل ذلك في الآتي :

اليوم مللت	Aujourd'hui je m'ennuie
اليوم أنا مالّ	Aujourd'hui je me suis ennuyé
اليوم سأملّ	Aujourd'hui je m'ennuyerai

وهي تمكّن المتكلم من أن يسند لنفسه فعل الملل إلى الأزمنة الثلاثة ، مستعملا في ذلك نفس المبهم .

تجدر الإشارة إلى أنّ الظروف ليست كلّها مبهمات ، لأنّ منها ما لا يمتّ بأيّة صلة إلى الزمن الذي يتحدّث فيه الشخص : ساعات قبل ذلك ، أيام بعد ذلك .

إنّ المرجعية في المبهمات هي زمن الخطاب ، والمرجعية في الظروف غير الإبهامية هي السياق النصّي* .

انطلاقا مما سبق بإمكاننا أن نضع جدولا نصنّف فيه الظروف المبهمة وغير المبهمة حسب درجة ترتيبها .

	الظروف المبهمة	الظروف غير المبهمة
التزامنيّة	الآن	في ذلك الوقت
القبليّة	البارحة الأسبوع الماضي قبل ساعات منذ قليل	في ذلك اليوم بعد مرور أسبوع ساعات من قبل قبل ذلك
البعديّة	غدا بعد يومين	اليوم التالي بعد مرور يومين
الحياديّة	اليوم	في يوم آخر

* هو ترجمة للمصطلح Cotexte ، وقد حدده د. صلاح فضل في : السياق الصوتي والسياق الصرفي والنحوي والمعجمي والخطّي الإملائي . أضف إلى ذلك بداية الجملة أو الفقرة أو المسرحية ووسطها ونهايتها ، وعلاقة النص بالوحدات النصيّة القريبة منه والوزن أو الشكل الأدبي والوضع النمطي . د. صلاح فضل (1985)، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، ط 1 ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت .

2-3 -2- المسرح والزمان

إن دراسة الزمن في المسرح تبدو عسيرة نظرا لكون المسرح :

- ثنائي الشكل : النص / العرض : إن إدراك الزمن يختلف من شكل لآخر .

- ارتباطه أكثر بالخيال رغم كونه يروي أحداثا قد يكون لها وجود في الواقع والتاريخ .

وبالتالي جاء الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي :

زمن الخيال (زمن أحداث القصّة) وزمن العرض وكلّ منهما يؤثّر في الآخر ، وإن كان زمن العرض هو الأقدر على تطويع الزمن حسب قوانينه الخاصّة(1) .

ويصعب التحكّم في الزمن المسرحي إنْ على مستوى النص أو على مستوى العرض ، وتكمن الصعوبة في كون علامات الزمن في النصّ تبدو عامّة وغامضة أحيانا . أما على مستوى العرض فالإيقاعات والتقطيعات يصعب إدراكها جيدا نظرا للسرعة التي تتجلّى عليها ، فالزمن يسري ديناميكيا على الطريقة الخطية .

وتذهب أوبرسفيلد إلى أنّه يمكن إدراك الزمان في المسرح على أساس التقسيم الثلاثي التالي : ((إنّ الزمن في مسرحية "أوديب الملك" يمكن تحليله على اساس عرض الحفلات الديونيسية الأثينية المعروفة ، وعلى أساس زمن تاريخي لملك منذ اعتلائه للعرش إلى خلعه منه))(2) .

ونشير إلى أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النصّ والمتفرج في العرض يكمن في أنّ الأول بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانا لكي تكتمل لديه فكرة الزمن وتتّضح ، فهو يصول ويجول بين فقرات النصّ ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية . أما الثاني فهو ارتباط فعلي بتعاقب علامات الزمن . إنّه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها ليتمكّن من إدراك الزمن إدراكا واضحا .

أمّا إذا نظرنا إلى الزمن في مسرحياتنا وجدنا أنّ :

- مسرحية "أهل الكهف" تروي أحداثها قصّة واقعية جرت في مكان معيّن من الامبراطورية الرومانية ، وقد تناولها القرآن الكريم في سورة الكهف ، ويمكن حصر

---

(1) جلال زياد : المدخل إلى السيمياء في المسرح ، ص 76 .

(2) آن أوبرسفيلد : Lire le theatre ، ص 188 ، 189 .

أحداث المسرحية – وإن أضفنا تلك الفترة التي لبث فيها الفتيان في الكهف – في ثلاثة قرون ، أو لنقل : بين البعثتين : بعثة المسيح عليه السلام وبعثة الرسول محمد (ص) .

هذا زمن القصّة ، أما زمن الخطاب – إن صحّ ذلك – فهو لم يدم بضعة أيام : من استيقاظ الفتية الثلاثة وكلبهم واكتشاف الناس لهم ، إلى رجوعهم إلى الكهف وإغلاق الناس له .

– أما المسرحيات الأخرى : "رحلة صيد" و"رحلة قطار" و"حلاق بغداد" ، فهي مسرحيات خيالية : إنّ أحداث مسرحية "حلاق بغداد" مستوحاة من عملين خالدين من التراث : ألف ليلة وليلة بالنسبة لقصّة يوسف وياسمينة وأحد أعمال الجاحظ في قصّة : زينة النّساء .

– أما "رحلة صيد" فإنّ مفهوم الزمان فيها يكاد ينعدم لكون المسرحية هي استعادة لذكريات أشخاص من بلدان وفترات مختلفة .

– و"رحلة قطار" ينعدم فيه تماما مفهوم الزمان ما عدا إشارة المؤلف إلى أنّ الأحداث تجري في ليلة قمرية مضيئة ، وكذا تعاقب أحداثها أثناء الليلة .

والحال نفسها بالنسبة لمسرحية "الملك هو الملك" التي تنعدم فيه الإشارة إلى الحقبة التاريخية للأحداث ، إذ لا يمكن – على غرار المسرحيات الأخرى – وضع أحداثها في أية نقطة من الرزنامة .

هذا ما يجرّنا إلى القول بأنّ دراسة الزمن في المسرحيات السابقة هي دراسة للعلامات الدالّة على الزمن (زمن الخطاب) .

ويكون ذلك عن طريق ما يشير إليه المؤلّف في بعض الملاحظات المسرحية ، أو أثناء حوار الشخصيات .

نجد الشكل الأول فيما يلي :

بالنسبة للزمان في مسرحية "حلاق بغداد" ، فإنّ كلتا الحكايتين تجري أحداثهما في **صباح يوم جمعة من أيام بغداد الخيالية**(1) .

ويقول في موضع آخر : **الوقت ضحى** .

---

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 9 .

أما الإشارة إلى الزمن في رحلة صيد فمنعدمة تماما ، إذ لا نجد أية إشارة لا في كلام الكاتب القليل ولا في خطاب الرجل .

وفي مسرحية "رحلة قطار" ، فإنّ الإشارة الوحيدة إلى الزّمان هي ما قاله الكاتب منذ البداية : **قطار يسير وسط المزارع ... ليلا في ضوء القمر المكتملة**(1) .

أما الزمان في مسرحية "الملك هو الملك" ، فنجد أحداثها تجري بين عشية وضحاها ، أو لنقل في مدّة زمنية تقدر بيومين ارتبطا بوضع أبي عزّة والملك . الإشارة الأولى الدالة على تلك الليلة هي قول الكاتب : **الليلة نفسها ، تظهر الزاوية اليسرى التي فرشت فيها الخشبة في دار أبي عزّة الإضاءة قمرية مريحة . (فاصل 1) .**

أما الإشارة – الإشارات – الثانية فنجدها في قول عرقوب :

أسعد الله صباح مولاي .

أو :

انهض يا مولاي فالشمس أشرقت وشؤون الدولة تنتظر التدبير والإدارة .

وفي مسرحية "أهل الكهف" الإشارة الوحيدة للكاتب الدالة على الزمن هي ما قاله في ملاحظة الفصل الثالث :

منظر الفصل الثاني عينه بهو الأعمدة ، مشلينا ، ينتظر نافذ الصبر بين العمد ، الوقت ليل والمكان مضيء ...

أو ما قاله غالياس للأميرة : **يا إلهي ! يمكن أن يكون لهذا صلة بما شاع اليوم في المدينة .**

وهذا يشير إلى أنّ أحداث المسرحية جرت في يومين : اليوم الذي استيقظ فيه الفتيان ، ويوم الغد الذي رجعوا فيه إليه .

وبإمكاننا الآن أن نتناول بالدراسة زمان الخطاب في المسرحيات السابقة (ما عدا مسرحية "رحلة صيد") لانعدام إشارات الزمان فيها ، مع مراعاة التقسيم السابق للمبهمات الدالّة على الزمن التي تتوقّف على تلك النقطة في الزمان والتي يُرجع فيها المتكلّم اللغة لنفسه . إنّ هذا التحديد مفيد للغاية ، لأنّه كفيل بمساعدتنا على تحديد معالم خطاب الشخصيات ، والمقصود بلفظة "تحديد" هو تحديد "مدّة" سير أحداث المسرحية.تقول

---

(1) ت.ح.ر.ق. ، ص 97 .

أوبرسفيلد : ((إنّ الحديث عن التحديدات النصيّة للزمن لا معنى له إذا كانت معزولة ... فما معنى أن نقول : إنّها السادسة أو هذا الصّباح : إنّ الدالّ الزمني لا يأخذ معنى إلا بارتباطه بدالّ آخر))(1) .

ونضيف نقطة أخرى بصدد الحديث عن المبهمات ، هي أنّ الحاضر في هذا النمط من الكلام ، ليس هو الحاضر الذي تتحدث فيه الشخصية ، بل هو الحاضر الذي يقرأ فيه ذلك النصّ ، وهو ما يختلف عن الحاضر في الخطاب العادي الذي يشكّل كلّ كلام عنه نمطا خاصّا لا ثاني له بأبعاده الخاصّة به . فحينما يقول أبو عزّة :

1 - **الآن آن قهر الحسّاد ما دمت سلطان البلاد** (المشهد 2) .

إذا رجعنا إلى مضمون المسرحية وجدنا أن محتوى قول أبي عزّة (قهر العباد) لم يتحقّق لأنّه لا يزال أبا عزّة ذلك الشخص الفاشل ، فهي (الآن) ليس تزامنيّة ، أي غير مبهمة .

والملاحظة نفسها في قول عبيد :

2 - **لأننا مجبرون الآن على التنكّر** (فاصل 2) .

إنّ عبيد ومن معه أجبروا منذ زمن بعيد على التنكّر ، والتنكّر لم يتحقّق بمجرد التلفّظ بالظرف "الآن" ، إنّما كان قبل التلفّظ به . وهذا ما أفقده صفته المبهمة .

والملاحظة نفسها في قول مشلينا :

الراعي هذا الراعي الذي نبّهنا إلى الله الآن ... !!

إنّ دلالة الظرف الآن هي : "قبل قليل" ، ولكن الظرف في هذا السياق مبهم لأنّه مصاحب لما قاله ميشلينا . إنّ زمن تنبيه الراعي لمشلينا ومرنوش مرتبط بما قاله مشلينا .

و "الآن" في قول مرنوش :

[...] لأني لست أفكر في أيكم الآن ...(2)

ظرف مبهم لأن خطابه مرتبط بعدم تفكيره في الرجلين .

وهو غير مبهم أيضا في قول السائق : **انظر الإشارة ... لا بدّ أنها الآن قد ظهرت واضحة**(3) .

---

(1) آن أوبرسفيلد : Lire le theatre ، ص 205 .

(2) ت.ح.أ.ك. ، ص 17 .

(3) ت.ح.ر.ق. ، ص 100 .

لأنه لو كانت الإشارة واضحة في تلك الفترة التي صدر فيها خطاب السائق ، لما حدث ذلك الجدال الذي دام طول المسرحية .

ولكن الظرف مبهم في سؤاله :

كم الساعة الآن ؟

وبما أنّ المسرحية كلّها جرت في يوم جمعة فإنّ استعمال شفيقة لـ (اليوم الجمعة) في قولها :

اليوم الجمعة ، لا تلق بالا . أنا محسوبتك ..

ليس استعمالا لصيغة مبهمة ، لأنّ استعمالها ذلك لم يقترن بخطابها مباشرة ، إنّ يوم الجمعة جاء سابقا لما قالته شفيقة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن حصر هذا اليوم إذا انطلقنا من خطاب شخصيات المسرحية .

ونلاحظ أنّ "الآن" في سياق آخر من المسرحية هو مبهم دالّ على حدث كانت نقطة بدايته في الماضي واستمرّت في الحاضر :

اللعبة تمضي حتّى الآن ببراءة (الفاصل 3) .

إنّ اللعبة بدأت في تلك اللحظة التي أراد فيها الملك الحقيقي أن يسخر برعيته ، وهي إلى تلك الفترة صدر فيها كلام السيّاف لا زالت سارية المفعول .

والملاحظ أن ما كان ينقص الصيغ الدالّة على الزمان في بعض هذه المسرحيات هو النقص في تحديد الزمن فيها ، وقد يعود ذلك إلى طبيعة المواضيع المطروحة وكيفية صياغتها ، فقصّة "الملك هو الملك" تروي أحداثها الكيفية التي بمقتضاها فقد فيها ملك مترف عرشه ، وهو لا يقوى على صد ذلك ، وقصّة حلاق بغداد تروي حكايتين تعالجان قضايا وأحداثا أخلاقية واجتماعية مرتبطة بطبيعة الثقافة العربية ، ولو كانتا قصتين بوليسيتين لكان تحديد الزمان فيهما أوضح وأدقّ ، ما عدا في مسرحية "أهل الكهف" التي تعمّد فيها الكاتب إبراز عنصر الزمن ، ولو أنه لم يشر كثيرا إليه في النص .

أما عن الصيغ الدالّة على القبليّة فنلاحظ غموضا في لفظة "البارحة" عندما تلفظ بها الوزير :

البارحة اجتمع الأعيان ليختاروا هداياهم من أجل عيد التتويج/في اجتماعهم صاغوا آراء ...

إلا أن غموضها ذلك لم ينزع منها صبغتها المبهمة ، إذ أنّ خطاب الوزير جاء مباشرة بعد اجتماع الأعيان ...

ولكن حينما يقول أبو الفضول :

هذا يوم عيدك ، يوم اللقاء ، يوم السرور ، يوم الوصال(1) ،

فإنّ الظروف هنا غير مبهمة ، لأن حديثه ذلك لم يقترن بيوم العيد ، كان يوم لقاء ، ولكنه ليس لحظة سرور ، لم يكن أبو الفضول يدرك ما سيجري ، لأنّه كان يجهل ما سيحدث له ، رغم فضوله ، بعد أن وصل الخليفة ومن معه إلى ذلك البيت .

إنّ الصيغة اللغوية في قول السيدة :

هل سنمضي الليل هنا ؟(2)

غير مبهمة لأن الليلة سابقة وحاضرة ولاحقة لخطاب السيدة .

ونشير أخيرا إلى أن عدد الأحداث لا يجعل إيقاعها سريعا أو طويلا بطيئا ، إنّما ارتباط هذا العدد بباقي مؤشرات الزمن هو الذي يحدد سرعتها أو طولها ، إذ أنّ عددا كبيرا من الأحداث قد يرتبط بفاصل قصير من الزمن ، وبإمكانه أن يعطي القارئ إحساسا بأنّ الزمن ثابت ، وعلى العكس ، إذا كان عدد الصيغ الدالّة على الزمن مرتبطا بعدد قليل من الحركة ، فهذا يعطي إحساسا بأنّ الزمن لا ينتهي . فالإحساس بالاستمرارية والسرعة والتطور يشكّل كناية عن عصر نشط ومتحرّك .

2-3-3 – مكان الخطاب :

إن ما سبق قوله عن زمن الخطاب والذي يتأسس انطلاقا من اللحظة التي يتكلم فيها الشخص ، ينطبق على المكان أثناء التعبير الخطابي . إذ أن دلالته المرجعية لا تتجلى إلا من خلال تلك النقطة في الفضاء الذي يتحقق فيه الكلام . فقولنا : إن زيدا هناك / في البادية. يشير إلى أن زيدا موجود على مقربة / أو بعيدا من المكان الذي يقف فيه المتكلم الناطق لتلك الجملة ، وأن المتكلم غير موجود "في البادية" أثناء قوله ذلك . وهذه النسبية التي تسود المبهمات (نسبة النقطة في الفضاء بالمتكلم) هي العامل المشترك بين جميعها .

إن وضعيتي أثناء الكلام هي التي تدلني على البعد أو القرب أو الأمام أو الوراء أو الفوق أو التحت ... فهي (وضعيتي ...) بمثابة النقاط التوجهية الأربعة أو لنقل بمثابة الشمال بالنسبة للبحار ، أضف إلى ذلك وضعيات بعض الأشياء التي قد تجاور النقطة

---

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 81 .

(2) ت.ح.ر.ق. ، ص 128 .

المشار إليها ، فحين نقول : "المائدة أمامي" ، فإن ذلك يدل على وجـود شـيء آخـر (كرسـي مثلا) أقابله بالطاولة لمعرفة درجة البعد والقرب . ورغم هذا التدقيق فإنـه قـد تلتبـس علينـا الأمور عند استعمالنا لبعض مبهمات المكان(1) ، فحينما يقول شخص لآخر :

"ضع سيارتك أمام تلك الشاحنة"

فهذا يمكن أن يؤول على طرقتين مختلفتين :

- "عن يمين الشاحنة" .

- "عن يسار الشاحنة" .

وهنا لا بد من تدخل عناصر أخرى أكثر تحديدا للمكان كأن نقول :

"ضع سيارتك أمام الشاحنة على يسارها" .

أو :

"ضع سيارتك أمام الشاحنة على يمينها" .

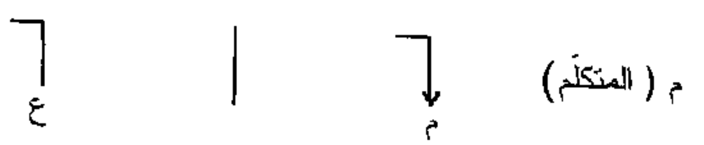
وحتى عند استعمالنا لمفهومي "اليمين" و"اليسـار" لابـد أن نكـون فـي ذلـك أكـثر دقـة ، فحينما أقول :

"اجلس على يسار ذلك الجهاز" .

فإنني قد أقصد الجهة من الجهاز الذي على يساري أو على يسـار الجهـاز مهمـا كـانت وضعيتي فحينما أقول :

"قف على يمين زيد" .

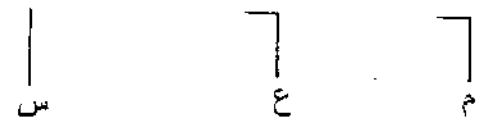
فإنني أقصد الجهة المناسبة ليمين زيد وليس على يميني مهما كانت وضعيتي . إنه من الملاحظ أن "يمين" في الاستعمال السـابق ليس مبهمـا ، بمعنـى أن مرجعيتـه ليسـت بالنسـبة للمتكلم ، ولكن بالنسبة لزيد الذي يعتبر بمثابة "الشيء" أي أنه ليس طرفا في الخطـاب . وقـد حددت "أوركيوني" القانون الذي يتحكم في إبهامية الظروف إذ نجدها تقول :



(1) أوركيوني : Enonciation de la subjectivité dans le langage ، ص 50 .

إما أن نقول إن س خلف ع (إنه يوجد في الجهة الخلفية بالنسبة لـ ع فهو استعمال غير مبهم) .

أو أن س أمام ع ((إذا كان المتكلم أخذ بعين الاعتبار وضعيته الخاصة في الفضاء : فاستعمال الظرف هنا مبهم))(1) .



2-3-4- المسرح والمكان :

إن عنصر المكان هو العنصر الأكثر وضوحا في الغرض المسرحي منه في النص ، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث . ويتميز المكان المسرحي إن في النص أو العرض في أنه أول ما نتلقاه من علامات تشير لنا إلى عنصر المكان ، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان . ولا بد من معرفة أن النص هو شبكة من العلامات اللغوية ومن العلاقات المرجعية التي تشير إلى المكان ليكون النص واضحا من حيث إدراكنا للمكان :

وأدراك المكان في المسرح يتم بـ :

الملاحظات المسرحية التي يصوغها المؤلف ، وتحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها أحداث المسرحية :

[illegible]

، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج ، مشبك بالذهب والمرجان ، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة ...(المشهد 1) .

وكذا في مكان آخر :

الليلة نفسها ، تظهر الزاوية اليسرى التي فرشت عليها الخشبة في دار أبي عزة ، الاضاءة قمرية مريحة ، عبيد يجلس على الحاشية ، ويسند ظهره إلى الحائط بارتياح ... (فاصل 2) .

---

(1) أوركيوني : المرجع السابق ، ص 49 .

من الملاحظ أن هذا الوصف للمكان في مسرحية "الملك هو الملك" ليس دقيقا إذ أنه يصعب على القارئ أن يتصور بوضوح الأماكن التي تجري فيها أحداث المسرحية . ويصعب أيضا تصور الحضارة التي أنتجت هذا النوع من الأحداث .

ولكن الأشياء تبدو أكثر وضوحا في وصف "ألفريد فرج" للمكان الذي جرت فيه أحداث حكايتي المسرحية ، فنجده يقول في مقدمة الحكاية الأولى :

بهو دار عربية متوسطة ، هي جناح في الطابق العلوي . الباب في الصدر فوقه عقد مزخرف وإلى جانبه شباكان بمشربتين مغلقتين ، يتسلل من فتحاتهما الكثيرة الصغيرة ضوء النهار الوحيد الذي ينير المسرح . وتحت كل من الشباكين كرسي بعرض الشباك فملته حسن ، في داخل الحائط الأيمن خزانة ضلفتاها مرآتان عاليتان ، يليها في مستوى أكثر انخفاضا نتوء في الحائط كالرف يزينه عقد صغير من فوق ، وجزء منه منحوت داخل الحائط وعليه إبريق نحاسي جميل به زهور ...(1) .

وجاء في مقدمة الحكاية الثانية :

بهو بيت عربي متوسط الثراء ، وغرفة داخلية صغيرة إلى يسار البهو توصل إلى داخل الدار ، وما يلي باب الشقة القائم في الحائط الأيمن من بعض درج وبسطة . المنظر مقسم بذلك إلى ثلاثة أجزاء .... ولكنه مقسم بلباقة ورشاقة ، تقسيما لا يكاد يحس فيه افتعال . البهو هو الجسم الرئيسي للمنظر . وفي صدره شباكان عربيان عريضان يطلان على الطريق . وقد حسرت عنهما الستائر ، وفي وسط البهو أريكة عربية مريحة تحوطها مقاعد ووسائد وأمامها سجادة وعلى الحائط الأيمن خزانة عالية ولها مرآة عظيمة ...(2) .

نرى أن وصف الكاتب للمكان يخضع لحاجيات المسرحية من حيث سير أحداثها ، فهو يصف فقط ما من شأنه إفادة القارئ في فهم أحداث المسرحية ومصمم الديكور في بنائه للديكور .

وقد نلحظ ذلك في المسرحيات الأخرى التي اكتفى فيها أصحابها بالإشارة العابرة إلى المكان :

أدغال .... أمام تلك الأدغال ، رجل في ملابس صيد ، قد انبطح على الأرض وعلى بعد منه بندقية ملقاة فوق التراب ....(3) .

---

(1) أ.ف.ح.ب. ، ص 11 وما بعدها .

(2) نفسها ، ص 15 وما بعدها .

(3) ت.ح.ر.ص. ، ص 57 .

والوضع نفسه في "رحلة قطار" :

قطار يسير وسط المزارع ... ليل في ضوء القمر المكتمل ... القاطرة وحدها هي التي تظهر على المسرح ..... الوقاد أمام فرن القاطرة المفتوح بساقه اليسرى الخشبية وفي يده جاروف الفحم ... (1) .

نفس الملاحظة يمكن إيرادها حول مسرحية "أهل الكهف" ، حيث نجد وصفا عابرا للمكان في مقدمة كل فصل من الفصول الأربعة :

الفصل الأول :

الكهف بالرقيم ، ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف ، طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد .

الفصل الثاني :

بهو الأعمدة ... الأميرة بريسكا بين وصائفها وفي يدها كتاب .

الفصل الثالث :

منظر الفصل الثاني عينه ، بهو الأعمدة ، "ميشلينا" ينتظر نافذ الصبر بين العمد الوقت ليل والمكان مضيء ، يظهر "غالياس" في حذر .

الفصل الرابع :

منظر الفصل الأول عينه : الكهف بالرقيم : "يمليخا" ، "مرنوش" و"ميشلينا" ممددون على أرض المكان كالموتى أو المحتضرين ... والكلب "قطمير" قابع على مقربة منهم ... سكون عميق .

ولكن مهما يكن الوصف الذي يضعه المؤلف للمكان الذي تجري فيه الأحداث ، فإن ذلك لا يكفي لإدراك تفاعل الشخصيات ، مما يضطر القارئ إلى الاستعانة بما يوفره لنا حوارها من العلامات الدالة على المكان ، ويمكننا انطلاقا من ذلك دراسة الطبيعة المبهمة لهذه العلامات . ونشير فقط إلى أنه قد تكون العلامات المكانية صورة لمجتمع معين ، عندما تحمل في طياتها البنى السياسية والاقتصادية نفسها التي يحملها هذا المجتمع (2) .

ونذكر أن استعمال العناصر المبهمة الدالة على المكان يكون مصدرها خطاب المتكلم ولكن يجب على المتكلم أن يكون أكثر إيضاحا في تحديد المكان وإلا انتفت صفة الإبهام عن

---

(1) ت.ح.ر.ق. ، ص 97 .

(2) جلال زياد ، المدخل إلى السيمياء في المسرح ، ص 70 .

ذلك العنصر : مثال ذلك : **ما هذا الذي تحت يدي الآن** ، إننا لا نـدرك تماما وضعية الصياد بالنسبة لهذا الشيء الموجود أمامه ، ولا نعرف ماهي اليد التي يقصدها أهـي اليد اليمنـى أو اليد اليسرى ، هذا من جهة .

ومن جهة أخرى لاحظنا أن معظم العلامات الدالة على المكان في هذه المسرحية غير مبهمة والسبب في ذلك يعود إلى كون الرجل كان يتحدث مع أطياف موجودة في ذهنه فقط ، ما عدا ما كان يقوله في بداية القصة وقبل أن يلتهمه الأسد :

لكن ما هذه الرائحة ؟ ... رائحة كريهة بقربي...تملأ خياشيمي ... وهذه الأنفـاس الحـارة الملتهبة تلفح وجهي...(1).

إنه مهما كانت وضعية الرجل فـإن الأسـد يوجد بمقربـة منـه وعلـى جهتـه الأمامية :

إنها أنفاس قوية ... حارة كاللهب ... رائحتها كريهة ... رائحتها كريهـة إنهـا تلفحني ... هذه الأنفاس تكاد تحرق وجهي ....(2) .

والملاحظ أيضا بالنسبة للمسرحية الثانية مسرحية "رحلة قطار" وعلى عكس الأولى،فإن العناصر المبهمة قد تجلت بوضوح لأن المؤلف كان قد حدد مكـان سير الأحداث وعلاقاتها بخطاب الشخصيات .

ويتجلى ذلك بوضوح في العديد من الأمثلة التي سنوردها في هذا السياق :

الوقاد : ... شيء عجيب ... ولكنها أمامي حمراء ... حمراء مثل شعلة النار ...

لقد حدد الوقّاد مكانه بالنسبة للإشارة وكذا مكـان الإشـارة بالنسـبة لـه وهـو يخـاطب السائق . إنها تتجلى أمامه ، فلا يوجد شيء قبل تلك الإشارة . فـ"أمـام" إذن فـي هـذا السـياق ظرف مكان مبهم والمسرحية في مجملها مجموعة من العلامات الدالة على المكان ، منها ما هو مبهم ، ومنها غير ذلك . نجد من الظروف المبهمة في هذا الحوار :

السائق : .... سؤال بسيط من فضلك ... هل تستطيع أن ترى سيمافور الإشارات هناك ؟

الموسيقي : هناك ؟

السائق : (يشير إليه) نعم هناك ... أمامك ... في أعلاه .

السيمافور بادي أمامه دون أي عائق .

وكذا بالنسبة للآلة الموسيقية التي أظهرها الموسيقي للوقاد :

---

(1) ت.ح.ر.ص. ، ص 58 .

(2) نفسها ، ص 96 .

الموسيقي : نعم ولكن استخدام آلة أخرى . تجب أن تراها ، هاهي اسم الإشارة "ها" في هذا السياق مبهم لأن مرجعيتها المكانية حددها الموسيقي انطلاقا من حديثه ، فقد أخرجها من جيبه وأراه إياها . إن الموسيقى في وضعية خلفية بالنسبة للآلة .

يقول منقونو : ((إن أسماء الإشارة كلها مبهمات ، المتكلمون هم الذين يحددون مرجعيتها))(1) .

والعناصر غير المبهمة يمكن أن نجدها في قول السائق :

هذا إذا كان النور أحمرا حقيقة ... أما إذا كان أخضر فوقوفنا هو الخطر ...

إن السائق لم يحدد وضعيته المكانية بمجرد أن تلفظ باسم الإشارة "هنا" بل كانت محددة قبل أن يتلفظ بذلك الكلام ، وبالتالي فعنصر الإبهام فيه مفتقد .

والحال نفسها بالنسبة للمثال التالي :

السيدة : لماذا وقف القطار ؟

المالي : هذا هو موضوع بحثنا هنا .

إن موضوع توقف القطار بدأ قبل أن تنطق المرأة بسؤالها والمكان غير محدد عند نطقه بذلك ، فماذا يقصد باسم الإشارة "هنا" أهو قرب القطار على اليمين أو اليسار أو أمام أو خلف ... إلخ .

إن غياب الشيء أو المكان المشار إليه يفقد صفة الإبهامية من اسم الإشارة مثلما هو الحال بالنسبة لقول عرقوب :

لا يجوز أن يأتي هذا الأحدب(الفاصل 1) .

إن وجود "الأحدب" ، وجود في ذهن وذاكرة "عرقوب" وليس في الواقع أثناء حديثه مع عزة .

ويمكن القول أن الإشارة إلى الإحساس بالغبطة أو اليأس أو بأي إحساس آخر قد لا يشكل إبهاما خاصة إذا كان ذلك الإحساس ناتجا عن مجموعة من الأحداث المتعاقبة :

عزة : لم أعد احتمل العيش في هذا الجحيم (الفاصل 2) .

إن هذا الجحيم هو رمز لوضعية نفسية توحي إلى اليأس .

---

(1) انظر : منقونو ، ص 15 D.MAINGUENEAU (1986) : Elements de linguistique pour le texte litteraire , Bordas , Paris .

الباب الثاني

الخطاب : تنظيمه وقوانينه

تقديم

1 - قوانين الخطاب

1-1- مبدأ المشاركة

1-2- قانون الإفادة

1-3- قانون الصدق

1-4- قانون الإخبارية

1-5- قانون الشمول

2 - متضمنات القول

2-1- الافتراض المسبق

2-2- القول المضمر

2-3- بين الافتراض المسبق والقول المضمر

3 - الاحتجاج في اللغة

3-1- الشّرح

4 - المسرح والبعد التلميحي للخطاب

4-1- تأثير الخلفيات المرجعية في الخطاب المسرحي

4-2- أثر الاحتجاج في الخطاب المسرحي

تـقـديـم :

إن الهدف من هذا الباب هو الوصول إلى إدراك ومعرفة ماهية هذا النمط من التداولية وكذا البعد الحقيقي للسياق فيه ، عن طريق النظر في مجموعة من القواعد والقوانين التي تجعل المتكلم يقول ما يود قوله دون أن يصرّح بذلك ، والمستمع يدرك ما لم يصرّح به . ونحاول أن نوضح الآليات التي تتدخل في تحقيق هذه العملية . وسيتبين لنا أن السجال أوسع مما هو عليه في النمط الأول .

يشمل هذا النمط من التداولية جلّ الدراسات والأبحاث المرتبطة بالآليات التي تتحكم في الحديث ، والتي ترجع أسسها إلى ما سماه الفيلسوف الإنجليزي "جرايس"* أحكام المحادثة ، والتي أعاد صياغتها "ديكرو" تحت اسم قوانين الخطاب ، وهي مجموعة من القوانين المكملة للقواعد التركيبية – الدلالية ، تستمد وجودها من المجتمع ومما جُبل الإنسان عليه من قدرات ذهنية استنتاجية . وتتحكم هذه القواعد في لعبة التبادل الكلامي بين الأشخاص عن طريق تحديدها للأدوار وفي إبراز البعد التبادلي الحواري للخطاب وكذا منزلة الشخص حين تناوله للكلام . والهدف الرئيسي لهذه القواعد هو تمكين المتكلم من صياغة أقواله التي قد تمنعه بعض الأحوال عن التصريح بها أو أن يرغب في صياغتها على نمط تكون أكثر إبلاغا وأحسن تأدية وأكثر إقناعا ، ليتمكن المستمع في الأخير من إدراك ما لم يرغب المتكلم في الإفصاح عنه وستمكن الدارس من فهم الكيفيات والآليات التي تصاغ فيها بعض أفعال الكلام (انظر الباب الموالي) رغم تأديتها أفعالا كلامية غير تلك التي صيغت عليها في الأول . إنّ استعمال صيغة الأمر لا تعني دائما الدلالة على الأمر أي إجبار الطرف الآخر على تغيير سلوكه بمجرد سماعه لتلك الصيغة ، إذ إن صيغة الأمر في لغات عديدة قد تعني الدعاء في أحوال والمناجاة في أحوال أخرى : ربي اغفر لي .... أو قول امرئ القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ   بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ

---

* فيلسوف إنجليزي ، ينتمي إلى أصحاب الفلسفة التحليلية بأكسفورد ، إلى جانب لوستين وسيرل ... وهو من مؤسّسي نظرية أحكام المحادثة وما انجرّ عنها من مفاهيم كالافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة ... ومن أعماله Logic and conversation

ويذهب "ديكرو"(1) في تفسير ذلك إلى أنه يعود أساسا إلى المحيط الذي استعملت فيه تلك الأقوال والمتمثل في الأشخاص المشاركين في المحادثة وكذا الزمان ومكان المحادثة، وهذا ما يحدد القيمة المرجعية للكلام . وينطبق على ما أسماه : تثبيت المتغيرات الاحتجاجية: عندما يقول شخص ((إن الجو جميل ولكن قدميّ تؤلماني)) فإن المتكلم يقدم لنا جمال الجو كاحتجاج ظاهر وممكن لنتيجة تتناقض ، وتلك التي تسببت في الآم القدمين . ولكن السياق وحده هو الكفيل بإعطائنا النتيجة الحقيقية ، فهو يثبتها : ((إن دراسة مختلف الحوارات يظهر لنا أن التسلسل في الإجابات لا يتأسس عموما على "ما قاله المتكلم" وإنما على النوايا التي جعلته يقول ما قال))(2) .

ولكي نتعرف على هذه القوانين لا بد من دراسة المحتوى الدلالي للأقوال ، ويتم ذلك بالوقوف على مستوى الدلالات التي تحتويها الكلمات . ثم دراسة المحتوى البلاغي عن طريق معرفة الأحوال التي حفّت صدور الأقوال . ولكي يتحقق ذلك يستلزم علينا أن نبحث في العناصر المكونة لتلك الأحوال والكفيلة بسد الفراغات . ويلخص "ديكرو" هذه العملية بقوله : ((وبالتعبير الرياضي فإن الدلالة تمثل في هذه الحالة وظيفة ، وحال الخطاب هو حجتها ، والتأويل البلاغي يتمثل في حساب قيمة الوظيفة بتطبيق الحجة عليها))(3) .

وتسمى الأنماط التي تدخل ضمن هذا الإطار من الدراسة : متضمنات القول L'implicite . وقد اخترنا هذه الترجمة بدل : الأقوال الضمنية ، رغم صعوبة الفصل بين الترجمتين من حيث الدلالة المؤداة لكل منهما ، لأن متضمنات القول تعني أن هناك في القول (وهذا ما يفهم من خلال الترجمة) بعدين ، أو لنقل قولين : قول ضمني أي خفي وهو لا يظهر إلا من خلال السياق ، وهناك القول الصريح وهو المعنى الذي احتوته الجملة . هذا مفهوم لا يحتوي عليه مصطلح الأقوال الضمنية .

---

(1) انظر: ديكرو، ص 96 O.DUCROT (1984) : Le dire et le dit , Editions de Minuit , Paris.
(2) نفسه ، ص 97 .
(3) نفسه ، ص 98 .

ملاحظة

ميّز "سيرل"* بين ثلاثة أنواع من الأقوال في هذا الإطار : المعنى الجانبي sens litteral والاستعارة وفعل الكلام غير المباشر . وخلص إلى نتيجة مفادها أن المعنى الجانبي ينتصب وجوده متى كان هناك تطابق بين معنى الجملة والمعنى الذي يقصده المتكلم ويفهمه المستمع (هذه العملية تتحقق ضمن اعتبارات سياقية) . أما الاستعارة فعلى العكس من ذلك فهي تجبر المستمع على الانتقال من المعنى الجانبي إلى المعنى الذي يسنده المتكلم إلى قوله ، مثال ذلك : "زيد أسد" .

إن المستمع لهذا المثال يلغي تماما كون زيد ينتمي إلى جنس الحيوانات ، ولا يحتفظ إلا بالمعنى المجازي ((على الرغم من أنه يمكن أن توجد حالات أخرى يضطر فيها المستمع إلى الانتقال من المعنى الحقيقي للجملة حتى يصل إلى نقيض المعنى المقصود . وغني عن البيان بأن هناك علامات غير لغوية كالنغمة والبسمة تساعد على الوقوف على السخرية))(1).

أما الفعل الكلامي غير المباشر فهو فعل إنشائي ثانوي(2) : "إنك تدوس قدمي ، وهو طلب من شخص الكف عن دوس القدم ، أو فعل أولي لتأكيد دوس القدم .

---

* سيرل : هو أستاذ بجامعة هارفارد ، يعتبر من مؤسسي تداولية أفعال الكلام ، وهو أحد طلبة أوستين ، من أعماله ... Les actes de parole indirects , Sens et expression .

(1) ج. دلاش : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ص 29 .

(2) يعرف أوستين الفعل الإنشائي الثانوي بأنّه القول الذي يبدو غامضا ، ويتدخل السياق لإزاحة الغموض عنها ، مثل أن أقول نعم إثر قبولي الزواج ، أو أن أقوله في مناسبة أخرى عاديّة .

1 – قوانين الخطاب

1-1- مبدأ المشاركة

يشكل هذا المبدأ عند "جرايس" العمود الفقري للنشاط الكلامي ، إذ إنه يمكّن المتخاطبين من ضمان عدم انقطاع التواصل ، لذلك فإن كل طرف من الخطاب يعترف لنفسه وللآخر بالحق في التناوب على الكلام . ولعل انعدام التفاهم بين المتخاطبين مرجعه غياب ذلك الاعتراف المتبادل منذ البداية . ونلاحظ أن هذا المبدأ وما يتفرع عنه من أحكام هو ذو مصدر اجتماعي وأخلاقي إذ يساعد في التحكم العضوي في العلاقات الاجتماعية ، حيث نجد أن طغيان المصالح الخاصة بين المتخاطبين قد يعرض هذا المبدأ إلى خطر . وبالتالي نقول إن التبادل الكلامي يتوقف على الفائدة التي يجنيها كل من المتكلم والمستمع أثناء الخطاب : ((إذا كان للشخصين فائدة في ممارستهما للكلام فإن كل طرف منهما سيجني ثمار ذلك إذا تحقق التبادل ، وعكس ذلك مآله الفشل ، لذا فإن هناك اشتراكا في الربح والخسارة ، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن تبادل الكلام نشاط اجتماعي متحقق))(1) .

وهذا المبدأ يفرض على الأشخاص المتخاطبين احترام القواعد التي تواضعوا عليها . وهو يشبه إلى حد بعيد وضع الشاهد أمام القاضي : إنه مجبر على الإجابة (رغم كونه مخيرا أصلا في الحضور إلى المحكمة) ، لأنه إذا رفض ذلك سيكون مآله ما لا تحمد عقباه، إذ يتعرض لردع من قبل القاضي قد يؤدي به إلى السجن .

ولكن هذا الردع يختلف عن ذلك الذي يكون إذا رفض الإجابة عن سؤال أراد فيه صاحبه معرفة مكان محطة أو عنوان شخص ... والردع في هذه الحال قد يكون نفسيا ، ويكون بذلك قد فصل ما سماه البعض الرابط الاجتماعي للكلام(2) .

انطلاقا من هذا المبدأ ، وضع "جرايس" أربعة مبادئ ، وهي بمثابة قواعد تساهم في تشكل وتواصل النشاط الكلامي ، وتتمثل في :

– حكم الكمية : ويتمثل في إعطاء المتكلم للمستمع القدر اللازم من المعلومات ليتحقق التبادل الكلامي . فالمطلوب منه أن يكون أكثر إخبارا .

---

(1) انظر :أوركيوني: ص197 C.K.. ORECCHIONI (1986) : L'implicite ,Armand Colin ,Paris

(2) نفسه ، ص 198 .

- حكم الصدق : يضطر المتكلم في هذا الحكم أن يكون صادقا فيما يقول ، بتجنبه الكذب .
- حكم المناسبة : يضطر المتكلم بحكم "المناسبة" أن يجعل كلامه مناسبا لموضوع الخطاب .
- حكم البيان والوضوح : يطلب من المتكلم بموجب هذا الحكم أن يكون أكثر إفصاحا وإيجازا ، وأبعد عن الغموض والإبهام .

إن ما يؤخذ على "جرايس" في صياغته لهذه الأحكام هو تداخلها فيما بينها وانعدام استقلالية حكم عن آخر ، إذ إن الحكم الأول والثاني والرابع يمكن ضمهم في حكم المناسبة ، و"جرايس" ذاته يعترف بهذا النقص ، فيذهب إلى القول أنه يمكن إضافة أحكام أخرى إلى الأحكام السابقة . وقد أشرنا ، فيما سبق ، إلى أن هذه الأحكام قد أعيدت صياغتها على شكل قوانين ، وتتجلى في الآتي :

حكم المناسبة = قانون الإفادة

حكم الصدق = قانون الصدق

حكم الكمية = قانون الإخبارية

حكم البيان = قانون الشمول

1-2- قانون الإفادة :

إن هذا القانون ، يعتبر المحور الذي تنتظم حوله القوانين الأخرى ، لأن الكلام كله يتوقف على مدى استفادة المستمع من كلام المتكلم . يقول "ويلسون" و "سبربر" : ((إننا نعترف بأن كل الأحكام تنضوي تحت مسلمة الإفادة ، التي هي أكثر دقة وصحة من الأحكام الأخرى))(1) . ومن الصعب ، نظرا لوضع هذا القانون ، تحديد العناصر التي تجعل القول مفيدا ، أو بمعنى آخر : قد يكون الكلام مفيدا بغض النظر عن عنصر الإخبار فيه ، فما مرجع ذلك ؟

مع العلم ، كما يذهب إلى ذلك الباحثان السابقان ، أن قانون الإفادة يجعل القول مفيدا بغض النظر عن كونه مخبرا أو غير مخبر ، فهو يثري معلومات ومدركات المستمع ،

---

(1) أوركيوني : L'implicite ، ص 199 .

ويجعله يعدل باستمرار في مدركاته ، فالإفادة هي ((في علاقة مباشرة بالنتائج التداولية التي تفرض على المستمع وفي علاقة عكسية بالثراء الإخباري الذي يحتويها))(1) .

وقد أوردت "أوركيوني" أربعة أنماط تشكل النتائج التي يتمحور حولها مفهوم الإفادة :

أ – يمثل النمط الأول الحوار التالي :

س : هل استطعت أن نفهم الإجراءات القانونية الجديدة ؟

ع : وماذا تفهم أنت في القانون ؟

س : لا شيء طبعا

ع : إذن كلامك لا معنى له .

إن ما نستنتجه من هذا الحوار أن القول المفيد هو ذلك الذي تنجر عنه نتائج علمية تكون في فائدة المستمع . وإلا لما كان قول (س) بالنسبة لما يعتقده (ع) "لا معنى له" ، وقول مثل : "إن السماء تمطر هذا الصباح" هو كلام إخباري من جهة ، ومفيد إذا انطلق المستمع وأحضر مظلته أو التزم عدم الخروج من جهة أخرى . "وإلا كان كلامه لا معنى له" .

إن مثل هذه الأقوال تفتح المجال لاستنتاجات ذهنية عديدة ، كأن يردّ المستمع على القول السابق : إذن سيكون يوما للراحة ، وخروجنا لا فائدة منه ...

ب – إضافة إلى النتائج العملية للإفادة ، هناك فوائد أخرى في نفس درجة الأهمية ، وهي النتائج الاحتجاجية : ((وهي التي تميز القول الذي يمثل قاعدة لاستخلاص احتجاج بإمكانه تغيير مخزون معارف ومعتقدات الشخص ، أو التسبب في تسلسل احتجاجي أوضح ، سواء أكان القول مخبرًا أم لا ، فعندما نقدم احتجاجا لشخص ما ، فإننا نصرح له دائما بمقدمات نعلم مسبقا أنها معروفة لديه ، مثال ذلك :

صحيح أن البابا كاثوليكي ، لكن لماذا يحتفل بأعياد اليهود(2) ؟

وبإمكاننا أن نعطي مثالا توضيحيا لتفسير هذه الظاهرة :

في مطعم ، بعد أن تحصل رجل على الفاتورة ، انتصب قائلا ، وملامح عدم الرضا بادية على وجهه : ولكن لدي ثلاثة أطفال . إن القول غير إخباري لأن الجميع في المطعم يعرفون حال هذا الرجل . هذا المثال مفيد من الناحية الاحتجاجية .

---

(1) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

(2) نفسه ، ص 200 .

إذ يجيبه شخص آخر (وهو امرأة إذا حكمنا على مضمون الإجابة) : وأنا لدي ثلاثة عاشقين . يعني ذلك أن هؤلاء العاشقين يكلفونني أكثر مما يكلّفك أطفالك(1) .

جـ – الأسلوب الآخر الذي يمكن اعتباره مفيدا ، الأقوال التي يحكم عليها على أنها مثيرة (للانتباه) . إن المحادثة في مجملها هي محاولة أحدهم جعل الآخر يدرك الأشياء التي يتحدث عنها على أنها مثيرة للانتباه وبالتالي مفيدة :

((إن التحدث لـ أ ، هو قول شيء يعنيه ، بالنظر إليه))(2) .

لذلك نجد أن الإفادة والإخبار لا تفاضل بينهما لأن هناك أقوالا غير إخبارية ولكنها مفيدة من الناحية الاحتجاجية ، وهناك أقوال مخبرة ولكنها غير مفيدة لأنها لم تأت بأي نفع للشخص الذي وجهت إليه .

لكن ما تجدر الإشارة إليه هو أن قانون الإفادة هو المسيطر على الإخبار : ((والمشروعية الخطابية لقول ما تقاس أساسا بمدى فائدته وليس بقدرته على الإخبار))(3).

د – أما الأسلوب الرابع الذي تتجلى فيه الإفادة فهو أن يكون ما يقال في صلة بسياق المحادثة ، أي أن تكون الإفادة موضوعية . عند الحديث مع شخص ما لا بد من الأخذ بالاعتبار أن كل ما يقال هو في علاقة بموضوع المحادثة . فعند الإحساس بأن ذلك الشخص بدأ يخرج عما يعتقده المستمع بأنه ((خارج عن الموضوع)) يعمل على بناء استنتاج ذهني يناسب الموضوع الذي هو بصدد الحديث عنه ، وهذا ما يفسر إدراج الأمثال والحكم والمقولات المشهورة التي قد تبدو لنا للوهلة الأولى خارجة عن الموضوع ولكن العملية الاستنتاجية تجعلنا ندرج معناها في السياق : يقول أحدهم للآخر :

س : إن ابني يعمل في مصلحة النظافة

يجيبه الآخر :

ع : هذا جميل ، "خادم الرجال سيدهم" .

أي أن ابنك يقوم بعمل شريف .

---

(1) المرجع السابق ، ص 200 .

(2) نفسه ، ص 201 ، وهو ترجمة للعبارة الآتية : "Parler à A , c'est dire quelque chose en le regardant , mais aussi quelque chose qui le regarde" .

(3) نفسه ، ص 200 .

هذا الاستنتاج وإن كان نتيجة حتمية لما قاله "س" لـ "ع" ، فإنه قد ينجر عنه استنتاج آخر معاكس وغير مصرح به :

"مثل هذا العمل لا يناسب أسياد الرجال" .

ولكن السياق منع من ظهور هذا الاستنتاج .

ولذلك يستلزم أن يكون المتكلم أكثر إفادة عن طريق تركيزه في الكلام مع مراعاة السياق ، ولكي لا يفتح المجال لاستنتاجات أخرى مغايرة لمقصوده .

1-3- قانون الصّدق :

إن من خصائص الكلام البشري قدرة الإنسان على استعمال الكذب والمغالطة في الكلام ، ويلح "جرايس" على أهمية الصدق في الخطاب ، ويتمثل في قول الحقيقة كما هي موجودة في الواقع أو كما يتصورها المتكلم انطلاقا من إدراكه للواقع ؛ ويكون الصدق بالإضافة إلى عامل الإثبات ، بالاستفهام . ويشترط في ذلك أن تكون إرادة الذي يطرح السؤال صادقة في معرفة الإجابة ، وبالأمر وكذا بالطلب (إرادة المتكلم في أن يطيع المستمع أوامره أو طلبه ويذعن لها ...) ، وبالوعد : لرغبة المتكلم في التمسك بوعده .

والصدق في سياقات عديدة يعتبر ضربا من سوء التصرف ، بل هو غباوة في حد ذاته ، وبالتالي نتساءل : هل الصدق يعني دائما قول الحقيقة ؟

إن الصدق انطلاقا من ذلك هو أن يعتقد الإنسان الصدق في قوله بغض النظر عما إذا كان ذلك – في الواقع – حقيقة أم كذبا . إنما السياق هو الذي له دور تبيان ذلك . والصدق يعتبر أصلا وعرفا في الخطاب ، إذ يعتبر "جرايس" و "مور" أن الكذب هو أصعب شيء في عملية الخطاب ، بمعنى إنه من الصعب على الإنسان أن يكذب من أن يقول الصدق ، فالكذب هو شيء استثنائي رغم قدرة البعض على الكذب ببراعة . والنتائج المترتبة على ذلك ليست بنفس درجة النتائج المترتبة عن الصدق دائما : إنك تكذب كما تتنفس ، أكذب من مسيلمة ...

ومهما يكن ، فإن الكذب ، وإن كان شيئا استثنائيا ، فإنه سلوك مندرج في الخطاب ، ويخضع لمعيار الصدق : ((لا يمكن لنا أن نتصور لغة بعكس هذه القاعدة))(1) ، إذ لا يمكن إخضاع الصدق لمعيار الكذب لأن الكذب لا معيار له .

(1) أوركيوني L'implicite ، ص 204 .

ولا بد من التنويه إلى أن الخطاب السوي لا يبنى أساسا على الصدق المطلق.إن المقام قد يفرض على المتكلم في أحيان عديدة أن لا يكون صادقا تماما لأنه "لكل مقام مقال" وليس كل ما يعرف يقال . يقول الفيلسوف أبو حامد الغزالي : ((ومن جملتها* أن تسأل غيرك عما لا يعنيك ... فإن تسأل غيرك عن عبادته ، فتقول له هل أنت صائم ، فإن قال نعم ، كان مظهرا لعبادته ، فيدخل عليه الرياء ، وإن لم يدخل سقطت عبادته من ديوان السر ، وعبادة السر تفضل عبادة الجهل بدرجات ، وإن قال : لا ، كان كاذبا ، وإن سكت كان مستحقرا لك وتأذيت به ، وإن احتال لمدافعة الجواب ، افتقر إلى جهد وتعب فيه ، فقد عرضته بالسؤال إما للرياء أو للكذب أو للاستحقار أو التعب في حيلة الدفع))(1) .

ونشير إلى أنه يستحسن الكذب في أحوال كثيرة من الدين ، فيواصل "الغزالي" قوله في هذه النقطة : ((إعلم أن الكذب ليس حراما لعينه ، بل لما فيه من ضرر على المخاطب أو على غيره ، فإن أقل درجاته أن يعتقد المخبر الشيء على خلاف ما هو عليه ، فيكون جاهلا، وقد يتعلق به ضرر غيره ، ورب جهل فيه منفعة ومصلحة ، فالكذب محصل لذلك الجهل ، فيكون مأذونا فيه وربما كان واجبا . يقول "ميمون بن مهران" : الكذب في بعض المواطن خير من الصدق . ويقول أيضا الكلام وسيلة إلى المقاصد ، فكل مقصود محمود يمكن التوصل إليه بالصدق والكذب جميعا ، فالكذب فيه حرام ، وإن أمكن التوصل إليه بالكذب دون الصدق ، فالكذب فيه مباح إن كان تحصيل ذلك القصد مباحا ، وواجبا إن كان المقصود واجبا))(2) .

وإذا نظرنا إلى قانون الصدق ، وجدناه لا يحتاج إلى علامة دالة عليه من حيث التعابير والأساليب ليكون كذلك . مثال ذلك : عندما أقول : "أصدقك القول بأن السماء ممطرة" ، فهذا الكلام لا يحتاج إلى تأكيد صريح ، إذ يكفي لأكون صادقا في إثباتي أن أقول : "السماء ممطرة" .

والأفعال الدالة على الإذعان والتوكيد والجزم والإقرار لا تحتاج في صياغتها إلى علامة دالة على الصدق . إضافة إلى ذلك هناك الخطابات السياسية والانتخابية وغيرها

* الهاء في (جملتها) تعود على ما أسماه : آفات اللسان .

(1) أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، ج 3 ، ط 1 ، تحقيق الإمام حافظ العراقي ، دار الثقافة ، الجزائر ، 1991 ، ص 255 .

(2) نفسه ، ونفس الصفحة .

التي لا تحتاج إلى علامات دالة على الصدق لأن الصدق في مثل هذه الخطابات أضحى من المستحيلات .

وعلينا أن نؤكد كنتيجة لما قيل أن الأساس في الخطاب أن يقول المتكلم ما يعتقده صدقا – وهي القاعدة العامة – وأن يكون نفسه ضامنا للصدق فيما يقول .

وهذه بعض العناصر التي يخترق فيها قانون الصدق في الخطاب ، وقد أوردها "أوستين" فيما يلي :

العواطف : يكون المتكلم في هذه الحال في وضع يجعله يتلفظ بعبارات الشكر والتهنئة، وهو في الحقيقة لا يشعر بالغبطة نحوه بل يحس بالحقد ، ويتلفظ بعبارات التعزية وهو لا يكّن أي شعور اتجاه مصاب الآخر .

يعلق "أوستين" على ذلك بقوله : ((الأحوال متوفرة وفعل الكلام قد تحقق فعلا وهو بالتالي غير ملغى ولكن ينعدم فيه الصدق : ليس لي أن أهنئك ولا أن أعزيك نظرا لما أشعر به نحوك))(1) .

الأفكار : يلخص "أوستين"(2) هذا العنصر في إسداء النصيحة من قبل المتكلم لمستمعه، وهو في قرارة نفسه مقتنع بأن النصيحة في غير محلها بل وقد تضر به إذا أخذ بها ، أو تصريح القاضي ببراءة المدعى عليه ، وهو يعلم أنه ارتكب فعلا الجريمة .

القصد : ويتلخص هذا العنصر في أن يعد المتكلم شخصا بمساعدته على القيام بفعل معين ، وهو لا رغبة له في ذلك . أو أن يعلن حربا وهو لا يقصد ، بل ولا يرغب أبدا في القتال .

في كل ذلك تحققت أفعال الكلام ولكن انعدم فيها عنصر الصدق .

1 – 4– قانون الإخبارية :

يمثل الإخبار اللغوي أحد المكونات الأساسية لعملية التواصل الكلامي ، وهذا الأخير هو عملية متمثلة في رغبة المتكلم في تمثيل الفكر وتجسيده ليكون معروفا ومدركا عند

---

(1) انظر : أوستين ، ص 69 .
J.L. AUSTIN (1970) : quand dire c'est faire , traduction : Gilles Lane , Editions du Seuil, Paris .

(2) نفسه ، ص 70 .

الآخر . والكلام كما يؤكد على ذلك ديكرو ((هو كلام للآخر)) ، أما التواصل فهو ((تزويد المخاطَب بالمعلومات التي لم تسبق له معرفتها))(1) . و"ديكرو" ذاته يعترف بعد هذا بأن الإخبار ليس هو الغاية القصوى للتواصل البشري .

أما قانون الإخبارية فيعرفه كما يلي : ((إن قانون الإخبارية هو الشرط الذي يخضع له الكلام ، والذي هدفه إخبار السامع ، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا إذا كان هذا الأخير يجهل ما يشار إليه))(2) .

ويدل ذلك على أن المتكلم لا يقول إلا ما يعرفه السامع ، وإلا أضحى مجال ردع ، ونجد ذلك في عبارات مثل : إنك لا تعلمني شيئا جديدا ، صحيح ما تقوله ؟ (بسخرية) .

والملاحظ أن قانون الإخبارية ، يمكن تطبيقه على مجموعة من أفعال الكلام مثل التقرير ، وهو الغالب ، والاستفهام ، شرط أن تكون الإجابة بيِّنة ، والأمر والنصيحة، والشرط في ذلك أن يكون فعلا الأمر أو النصيحة متحققين مباشرة بعد التلفظ بهما (3) .

ويمكن تطبيقه أيضا على بعض السلوكات غير الكلامية ، مثال ذلك أن يستعمل سائق السيارة الغمازة عندما يرغب في تغيير وجهة السياقة ، أو إذا رأى بأنه لا يوجد هناك إمكانية للتوقف .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن قانون الإخبارية يمنع ترديد "ما قيل" ، ويعتبر ذلك حشوا، ما عدا في بعض الحالات التي يضطر فيها المخاطب إلى إعادة الخبر لكي يربط ذهن المستمع الشارد ، أو لكي يربط ما يقول بما قال أو قيل ، بسبب إطالته في الكلام .

وقد تدعو الغاية التعليمية إلى الاستعانة بالحشو لإيصال الخبر . وفي الخطاب العادي نجد عبارات الحشو تتكرّر في كل الحوارات ، والسبب في ذلك يعود إلى ميل الإنسان إلى نسيان أشياء قالها . والمتكلم يسعى دائما إلى تذكير المستمع بما سمعه من قبل . لذلك لا يكون النسيان هو السبب الوحيد في ورود الحشو في الخطاب . وإنما رغبة من المتكلم في أن يكون أكثر إيضاحا في بعض النقاط التي يعتقد بأنها ستكون غامضة بالنسبة للمستمع . تقول "أوبرسفيلد" : ((نعتذر على إعادة بعض المفاهيم المعروفة ، لأن عكس ذلك قد يؤدي إلى

---

(1) ديكرو Dire et ne pas dire ، ص 02 .

(2) نفسه ، ص 133 .

(3) أوركيوني l'implicite ، ص 20 .

إلقاء الإبهام على بعض أقوالنا))(1) .

أشرنا في حديثنا إلى علاقة قانون الإفادة بالإخبار الذي يشكل الشرط لتتمة الفائدة ، ولكنه لا يشكل الشرط الأساس ، لأن هناك أقوالا يتوفر فيها الإخبار ، لكن لا فائدة للمستمع منها ، وهذا يعتبر عيبا ، لأنه ما قيمة الإخبار بدون فائدة ؟

1-5- قانون الشمول :

يرتبط هذا القانون بقانون الإخبارية . لأن الشمول يكون عند الإخبار ، ويتلخص هذا القانون في إعطاء المتكلم المستمعَ كل المعلومات اللازمة والتي هي في حوزته . ويلح "جرايس" على أن تحتوي مساهمة المتكلم على أكبر عدد ممكن من المعلومات ، فيكون كلامه بالتالي شاملا .

ويحدد "ديكرو" ذلك بقوله : ((إن على المتكلم أن يعطي المعلومات اللازمة التي بحوزته عن موضوع الخطاب ، والتي من شأنها أن تنفع المخاطب))(2) .

ويركز "ديكرو" على كلمة "الموضوع" و"اللازمة" ، لأن قانون الشمول يتوقف على تحقيقهما : إنه من غير العادي أن يصرح الصبي لأمه أنه أفاض الكأس وهو في الواقع يكون قد كسره ، أو أن يدعي القائد أثناء عملية عسكرية أنه أضاع قرية ولكن الواقع يقول إنه أضاع منطقة بأكملها . ونجد هذا الموضوع بوضوح في مجال العسكرية إذ أن الجندي مجبر على إعطاء كل المعلومات التي بحوزته عندما يسأل .

وهذا القانون يجعل سائق السيارة يعتقد بأن الوقوف لا يكون إلا في النقطة التي علقت عليها لافتة "قف" ، لذا تعمد السلطات أحيانا إلى وضع لافتات أخرى من نفس النوع على طول الخط الذي يمنع فيه الوقوف .

وهذا يؤدي بنا إلى القول إن هذا القانون يعطي للسامع قدرة استنتاج دلالات قد لا يظهرها صريح الخطاب . مثال ذلك قول أحدهم(3) : ((بعض الكتب التي احتوتها المكتبة مهم)) . هذا يفترض أن البعض الآخر غير مهم ، لذا فليست كل الكتب مهمة .

---

(1) آن أوبرسفيلد : Lire le théatre ، ص 29 .

(2) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 204 .

(3) هو مثال من نفس المرجع .

لذلك هناك طريقتان لخرق قانون الشمول : الأولى تتمثل في الصمت ، والثانية تتجلى في إخفاء نصيب من المعلومات عن الموضوع .

إن هذا القانون يسمح للمخاطب بالتزود بمعلومات لم يفصح عنها المتكلم ، أو لم يرغب في الإفصاح عنها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى قد يتهم المتكلم بالكذب لأن المقام قد يضطره إلى عدم الإفصاح عن كل ما يعرف . وهذا ما يخلق سوء التفاهم بين المتخاطبين . فعندما أدخل دكانا وأجد لافتة مكتوب عليها : "البيع بالجملة" وألاحظ عكس ذلك ، يثير هذا أعصابي ، لأنني أشعر بأن البائع أراد خداعي . فالخطاب مغاير لما هو في الواقع . وأحيانا قد يضطرني السياق إلى عدم التصريح ، لأن ذلك قد يضرّ بي ، علما بأني لو قلت جانبا من الحقيقة سأتسبب في ضرر أكبر لذلك فإنه من المستحيل أن نجد هذا القانون بكل حذافيره في كل الأحوال ، وحتى حكم "جرايس" لا يمكن فهمه كما صيغ ، فالأهم هو إعطاء المعلومات التي يفرضها علينا المقام .

انطلاقا مما قيل ، إن ((قانون الإخبارية وقانون الشمول يخضعان كلية لقانون الإفادة ، وهذه القوانين تتحرك وفق النسق التالي :

يجب إعطاء الخبر بأقصى ما يحتويه من معلومات ولكن في حدود الإفادة ، مع تجنب إعطاء كل شيء ، لأنه قد يؤدي إلى إحداث أضرار لا حاجة للمتخاطبين بها . وبذا نتجنب السقوط في متاهات الحشو الذي يضرّ بالإفادة))(1) .

ويخضع تحقيق هذا القانون لواقع الخطاب : طبيعة معارف واهتمامات المتكلم وكذا سياق الخطاب ونوع الخطاب المتداول ، إن ذكر السيارة المحطمة في حادث لصاحب شركة التأمين أمر مشروع ، لكنه سيكون دون جدوى إذا ذكر لصديق . وعلى هذا فقانون الإخبارية والإفادة والشمول عوامل تتحكم في كل ما نقول وما لا نقول وبالتالي فالحدود بينها غير واضحة .

---

(1) أوركيوني L'implicite ، ص 220 .

2 – متضمّنات القـول :

إن الوصول إلى إدراك طبيعة متضمنات القول لن يتم دون معرفة قوانين الخطاب . بمعنى آخر إن فهم الجانب الضمني والخفي من الكلام يستلزم منا أن نكون على معرفة ، ضمنية بالقواعد التي من شأنها أن ينتظم بها الكلام .

إن الكلام لا يعني دائما التصريح ، بل يعني أحيانا حمل الشخص الذي يوجه إليه على التفكير في شيء غير مصرح به ، وهو كلام متضمن في القول الصريح : " انقطع زيد عن تناول المخدرات" ، هذا يعني أن زيدا كان يتناول المخدرات من قبل .

مثل هذه المقولات تدخل ضمن ما يسميه علماء الدلالة بالافتراض المسبق . إن قانوني الإخبارية والشمول يتدخلان في تحديد المفاهيم وفي طبيعة الأقوال التي تنطوي على متضمنات القول . فالافتراض المسبق تكمن وظيفته في إخبار المخاطب بكل ما يحتويه السياق من معلومات ، فيكون بذلك قد أخبر مخاطبه دون التصريح بذلك .

وقد يسعى المتكلم في توظيفه لمتضمنات القول إلى ادعاء شيء ما ، وإذا قوبل بالردع أو النفي تخفّى وراء تصريحه مع نفيه لما اعتقده المخاطب .

ومتضمن القول في هذه الحال يقوم على القصد والحدس ، أي قصد المتكلم وحدس المخاطب . ويدعى هذا النمط بالقول المضمر (sous - entendu) .

ومما لا شك فيه أن التداوليين على اختلافهم يجمعون على أن الإخبار لا يتم بالتصريح فقط ، ويعود ذلك إلى وجود العديد من المحظورات التي تمنع المتكلم من التصريح . وهذه المحظورات قد يكون مصدرها المجتمع بما يحتويه من أخلاق وعادات ودين ، أو سياسة... وينعكس ذلك على اللغة باعتبارها وليدة المجتمع . وقد يتجلى ذلك في وجود بعض الألفاظ السحاطة "بقانون الصمت" يمتنع المتكلمون عن التصريح بها .

أضف إلى ذلك أنه في مقامات عديدة يضطر المتكلم إلى استعمال متضمنات القول خشية ، من خرق بعض العادات الكلامية – الاجتماعبة ، إذ يلجأ إلى استعمال الحيلة ليضمن عدم جرح مشاعر المستمع .

وقد يكثر هذا الاستعمال في المناقشات والمساجلات بين الأحزاب والشخصيات السياسية ، حيث نجد أن المتكلم فيها يسعى إلى :

– شرح فكرته وبرنامجه لمستمعيه المباشرين وغير المباشرين .

- إبعاد ذهن المخاطب عن كل ما من شأنه كشف عيوبه .
- محاولة الحط من قيمة أفكار خصمه .

هذه العمليات الثلاث تحدث بطريقة متزامنة وغير مصرح بها . كل ذلك يفسر لنا هذا اللجوء المتكلم المستمر إلى تجنب التصريح .

وقد تكون التأدية الحسنة والإبلاغ الفعال هما الغاية في لجوء المتكلم إلى استعمال متضمنات القول ، إذ يقال : التلميح أبلغ من التصريح .

ويشير "ديكرو"(1) إلى أن اللجوء إلى هذا الاستعمال في الخطاب ، لا تتحكم فيه الإرادة دائما ، وهذا ما يفسر – أحيانا – حالات سوء التفاهم بين المتخاطبين . إلا أن المخاطب في أحيان كثيرة قد يخطئ في إدراكه لنية المتكلم في تصريحه بشيء أو استفهامه عنه . مع العلم أن المتكلم لا يقصد تماما ما تصوره المخاطب . ويشير أيضا إلى ان المتكلمين في بعض الوضعيات يجبرون على استعمال بعض الحيل الأسلوبية ليؤثروا في مخاطبيهم حيث يحاصرونهم للخروج باستنتاجات يقصدونها خاصة بهم . هذه التحايلات تكثر عموما في المعاملات السياسية – البوليسية(2) . إن تحقيق متضمنات القول في الخطاب يتم عن طريق عمليات استنتاجية يقوم بها المخاطب . وهذه العملية هي الشرط الرئيس للقول إن الكلام يدخل ضمن مجال الأقوال غير المصرح بها والمتحققة في واقع الخطاب .

هذه العملية الاستنتاجية تتحكم فيها معطيات السياق بما في ذلك المنطق والتجربة .

إن المخاطَب يحتاج لفك الرموز التي احتواها القول الصريح إلى اللجوء إلى ما تحتويه ملكته من آليات تتحكم في سيرها القواعد التداولية والمنطقية والتجريبية ، لذلك تقول "اوركيوني" إن الاستنتاج هو قضية ضمنية ، بإمكاننا أن نستنبطها من القول ونستنتج محتواها الجانبي بتركيب معلومات ذوات أوضاع مختلفة (داخلية وخارجية)(3) .

وبعد هذا التقديم الموجز لمفهوم متضمنات القول ، نمر حاليا إلى استعراض نمطين من هذه المتضمنات : الافتراض المسبق والقول المضمر .

---

(1) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 13 .
(2) نفسه ، ص 14 .
(3) أوركيوني L'implicite ، ص 24 .

2-1- الافتـراض المسـبق :

سنعمل في هذا المبحث على توضيح طبيعة أحد أنماط متضمنات القول وهو الافتراض المسبق (présuppose) . وهو ذو طبيعة لسانية ، بمعنى أنه يتم إدراكه عن طريق العلامات اللغوية التي يتضمنها القول . يعرفه "ديكرو" فيما يأتي : ((هو العنصر الدلالي الخاص بالقول أو تحويله إلى استفهام ، هل أ ؟ وإلى نفيه لا أ))(1) مثال ذلك :

أ : " انقطع زيد عن التدخين"

تحويله إلى الاستفهام يعطينا ما يلي :

ب : "هل انقطع زيد عن التدخين" ؟

ثم نفيه :

جـ : " لم ينقطع زيد عن التدخين"

هذه التحويلات تظهر لنا شيئا ضمنيا وجامعا بين الأقوال الثلاثة ، وهو

د : "كان زيد يدخن" .

هذا الأخير هو الافتراض المسبق ، إذ تمكنا من معرفة حال زيد بمجرد نطق المتكلم بـ "أ" وهذا يسميه "ديكرو" بالقول المُقَرّ (مِن أقرّ) .

وتعرف "أوركيوني" الافتراض المسبق بأنه ((المعلومات وإن لم يفصح عنها (غير مصرح بها) فإنها وبطريقة آلية واردة ومدرجة في القول الذي يتضمنها أصلا ، بغض النظر عن خصوصيته في إطار الحديث الذي يتجلى فيه))(2) .

هناك تساؤل يطرح نفسه : ما هي قيمة (فائدة) الافتراض المسبق إذا علمنا أنه يحتوي على معلومات يعرفها المتكلم والمخاطب ؟ ألا يعتبر ذلك خرقا لقانون الإخبارية ؟

إن القول المقرّ من حيث قيمته الإخبارية مقارنة بالافتراض المسبق ، هو الأصح من حيث الإخبار ، لأنه أتى بالجديد بالنسبة للمخاطب ، على عكس الأول .

يقول "ديكرو" : ((إذا كان القول المقرّ هو ما أصرح به باعتباري المتكلم ، وإن كان القول المضمر هو الذي أجعل سامعي يستنتجه ، فإن الافتراض المسبق هو ما أقدمه معروفا بين طرفي الحوار .... وإذا شبهنا ذلك بنظام الضمائر نقول إن الافتراض المسبق مقدم

---

(1) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 81 .

(2) أوركيوني : L'implicite ، ص 25 .

بطريقة تناسب "نحن" أما القول المقرّ فيناسب "أنا" والقول المضمر يناسب "أنت"(1) .

وللإجابة عن التساؤل السابق سنعمل على تبيان وظائف الافتراض المسبق . إنه يمثل شكلا من أشكال القاعدة التي تسند إليها الأقوال المقرّة ، فهي تضمن لهذه الأخيرة تماسكها ، لأن الافتراض المسبق هو الذي يجعل الخطاب يسير بطريقة متسلسلة غير متقطعة ، عن طريق خلق أسئلة جديدة تفرضها الافتراضات الكامنة في الأقوال المقرّة على المستمع ، مثال ذلك(2) :

"أين وضعت جثة زوجتك ؟"

"من ناولك السلاح ؟"

وهذا يفترض :

"لقد وضعت جثة زوجتك في مكان ما"

أو :

"هناك شخص ما ناولك السلاح (المستعمل لقتل زوجتك)"

فيقول "ديكرو" : ((أما الافترضات المسبقة فإن كانت لها وظيفة فهي تمثّل الشرط الأساس للتماسك (العضوي) للخطاب))(3) . وأنها تضمن بأن الأقوال تنتمي حقيقة إلى الحوار ، وأنها تمثل نصا واحدا وليس مجموعة أحاديث مستقلة(4) . وبالتالي فإن اعتبرناها حشوا ، انطلاقا من قانون الإخبارية ، فإن دورها لا يستهان به في إنجاح العملية التواصلية وفي حفاظ الخطاب على تماسكه .

هناك اعتراض على القاعدة السابقة القائلة بأن الافتراض المسبق لا قيمة له من الناحية الإخبارية لأنه : ((لا يصح أن نمزج بين الافتراض المسبق والخبر : كل ما في الجملة يمكن أن يكون إخباريا)) .هذه المقولة لـ "روبير مارتن" الذي يصرح بأن بعض المعطيات لا يمكن لها أن تكون إخبارية إذا انعدم الإخبار في البعض الآخر . والمقصود من ذلك أن القول يمكن أن تتعلق به مستويات مختلفة ومتسلسلة من الافتراضات المسبقة حيث تكون

(1) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 90 .

(2) المثال من المرجع نفسه .

(3) نفسه ، ص 91 .

* يرفض ديكرو أن يكون الافتراض المسبق غير إخباري ، وإن وجدت افتراضات مسبقة غير إخبارية فإنّها مفيدة من الناحية الاحتجاجية .

خاصية الإخبارية في ذاتها غير منتهية ، وإحداها ثانوية بالنسبة للأخرى ، مثال ذلك(1) :

"ابني اشترى سيارة من نوع جاقوار *"

هذا القول يفترض :

ق1 : ابني اشترى سيارة فاخرة .

وهذا يفترض :

ق2 : ابني اشترى سيارة .

وهذا يفترض أيضا :

ق3 : ابني اشترى شيئا .

الذي يفترض :

ق4 : ابني في وضعية تمكنه من شراء سيارة فاخرة من نوع جاقوار .

الذي يفترض :

ق5 : لدي ابن .

بعد تعرضنا لمفهوم الافتراض المسبق وتعرفنا لبعض خصائصه ، نتناول الآن الإطار التداولي له . بمعنى : هل يمكن للافتراض المسبق أن يشكل فعلا كلاميا ؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال نذكر أن الشرط الأساس في تحقيق الفعل الكلامي هو توفر الإطار القانوني الذي يمكن المتكلم بمجرد نطقه لصيغة لغوية معينة أن يغير من سلوك المستمع ومعتقداته . يقول "ديكرو" : ((إن الافتراض المسبق لمحتوى معين يعني قبول وضع هذا الأخير كشرط لحوار لاحق . لهذا الغرض يتبين لنا سبب اختيارنا للافتراض المسبق باعتباره فعلا كلاميا خاصا . لأنه ذو قيمة قانونية ، وبالتالي لغوية بالمعنى الذي أعطي لهذا المصطلح ، فعند تحقيقه نغير في الوقت ذاته من إمكانيات الكلام عند المتخاطبين))(2) .

هذا التغيير ، في نظر "ديكرو" ، ليس تحويلا سببيا مرتبطا بالكيفية التي يؤثر فيها الحديث على معتقدات ورغبات ومنافع المستمع : ((على العكس فالأمر يتعلق بالتغيير القانوني والمؤسساتي : الشيء الذي يتغير لدى المستمع هو حقه في الكلام))(3) . وهذا ما

---

(1) المثال مأخوذ من كتاب L'implicite لأوركيوني .

* سيارة من الطراز الرفيع .

(2) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 91 .

(3) نفسه ، ص 92 .

جعله يربط الافتراضات المسبقة ، التي تعتبر معطيات لسانية ، بالخطاب . ويكون بالتالي عبارة عن بنية ، وإن المحافظة على الافتراض المسبق يعتبر أحد القوانين المحددة لتلك البنية . وسؤال مثل : "هل بإمكانك أن تأخذني في نزهة" ؟ الصادر من فم طفل أراد من أبيه أن يأخذه في نزهة ، قد يجعل الأب مستجيبا لرغبة ابنه ، ولكن ذلك لا يمنعه من الإجابة عن السؤال ، إذ أنه قد يتدارك الأمر ويحاول أن يخرج من هذا الموقف الحرج الذي وضعه فيه ابنه ، وذلك بإجابة تحمل في صيغتها سؤالا ذا قوة كلامية قد تجعل الطفل يغير من رغبته :

"استمع لي حينما أحدثك"

ويعني ذلك :

"ألا تستمع إليّ عندما أتحدث إليك ؟ وبالتالي فسؤالك في غير محله " .

وسيكون الوضع أسوأ على ذلك الرجل المسكين إذا صدر السؤال عن زوجته .

ويشير "ديكرو" في هذا المقام إلى أن الحوار الذي تصوره المتكلم عند تفوهه بالسؤال الأول غير ذلك الذي سيكون إذا تعرض السائل إلى رفض للافتراضات المسبقة المحتواة في السؤال : ((بل سيكون ذلك الرفض سببا في توقيف الحوار الأول ، وتتحول بالتالي مجموع العلاقات الخطابية بين المتكلمين))(1) .

والسائل ، على هذا الأساس يجبر المسؤول على الإجابة عن طريق الافتراضات المسبقة التي احتواها السؤال بنفس الطريقة التي يجبر فيها القاضي المتهم على الإجابة ، وبنفس الطريقة التي تجبر فيها قبيلة بدائية على قبول هدية جارتها* .

ولكن هذه الإجبارية ليست على نفس إجبارية الأب وابنه . إن للمسؤول الحق في رفض الافتراضات المسبقة التي احتواها السؤال باعتراضه على محتوى الافتراضات المسبقة لا عن السؤال ذاته :

"أين كنت في تلك اللحظة التي تغيبت فيها ؟"

وتكون الإجابة كالآتي :

" أرفض أن أكون أنا المتسبب في تلك الحادثة" .

---

(1) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 92 .

* عادة لدى القبائل البدائية تتمثل في أن القبيلة مجبرة على رد الهدية Potlatch التي أهدتها إياها جارتها

وقد يؤدي ذلك إلى خلق وضعية جديدة إذا تحول الحوار إلى جدال ، وهذا يفقده قيمته كحديث أول .

نخلص إلى نتيجة مفادها أن الفعل الكلامي الافتراضي يلعب دورا معتبرا في تحديد العلاقات بين المتخاطبين ، فهو الذي يتحكم في الفعل التأثيري للمستمعين .

ونشير إلى أنه إذا كان رفض الافتراضات المسبقة أو نفيها ، الواردة في السؤال قد يؤدي إلى جدال ، فإن المتكلم ، وفي أحوال عديدة ، ومهما كانت مرتبته ووضعيته في الخطاب ، يسعى إلى تجنب الجدال ، علما منه أن ذلك قد يؤدي إلى فقدان منافعه في هذا الخطاب .

أخيرا ... إن الافتراض المسبق هو آلية تدخل ضمن المشاكل التي يدرسها علم الدلالة، إنما المحتوى الذي تأخذه (الافتراضات المسبقة) في وضعيات محددة ، هو الذي ينحو بها إلى دراسة التداولية لها ، تقول "أوركيوني" : ((إن الافتراض المسبق التداولي هو تلك المعلومات التي يحتويها الكلام ، والتي ترتبط بشروط النجاح التي لا بد أن تتوفر لكي يكون الفعل الكلامي المزمع تحقيقه قابلا لأن يفضي من الناحية التأثيرية))(1) . بمعنى آخر ، لكي يتحقق القول التالي "اغلق النافذة" ، ويكون له مفعول تأثيري ، لا بد أن تكون النافذة مفتوحة أثناء الحديث ، وأن تكون للمخاطب القدرة على تأويل القول وكذا القدرة على الطاعة ، وأن يكون المتكلم في وضع قانوني يمكنه من إصدار الأمر* .

والافتراض المسبق هو في نفس مرتبة الأمر والاستفهام .... لأنه يساهم في تحويل العلاقات بين المتخاطبين : فهو يفرض واجبات ويضع حقوقا ويوزع الأدوار بين المشاركين، وتتجلى خصوصيته في الطريقة التي يفرض بها إطارا على المتكلم لاستمرار الحوار .

2-2 – القول المضمر :

وهو يشكل النمط الثاني من متضمنات القول ، ويرتبط بوضعية الخطاب ، على عكس الافتراض المسبق الذي يحدد على أساس معطياته اللغوية .

---

(1) أوركيوني : l'implicite ، ص 36 .

* وإن كانت هذه النقطة الأخيرة غير مطلقة لأن الامر قد يكون أي شخص لا يربطه بالمأمور أي وضع قانوني) .

تقول "أوركيوني" : ((هو كل المعلومات التي يمكن للكلام أن يحتويها ، ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث))(1) .

مثال ذلك :

"إن السماء ماطرة"

السامع لهذا القول ، قد يعتقد أن القائل أراد أن يدعوه إلى :

"المكوث في بيته"

أو :

"الإسراع إلى عمله حتى لا يفوته موعد الحافلة" أو :

"الانتظار والتريث حتى يتوقف المطر"

أو :

"عدم نسيان مظلته عند الخروج ...

وقائمة التأويلات مفتوحة مع تعدد السياقات التي صدر عنها القول .

ويذهب "ديكرو" إلى أن من مميزات القول المضمر أنه غير مستقر وهو تابع للحال الصادر ضمنها ، حينما يقول الزبون لصاحب الفندق : "إن الكعكة طرية هذا الصباح" ، فقد يفهم أنها كانت غير ذلك في اليوم السابق . وقد يبرر صاحب الفندق ذلك بأن الخبازين كانوا في إضراب ذلك اليوم .

وميزته الثانية هي أن المتكلم وخشية من ردود أفعال مستمعيه التي قد تُضرُّ به ، يتخفى وراء المعنى الجانبي ليبعد عنه مسؤولية ما اعتقده الآخر ، فإذا قال : "الوضعية سيئة" ، فقد يتهم بالتشاؤم والانهزامية ، لذلك يلجأ إلى وضع تأويلات ليخرج نفسه من تلك الوضعية ، كأن يقول : "أنا لم أقصد ذلك" ، "ليس هذا هو مقصودي" ، "أنت الذي تقول ذلك ، أما أنا ...."

فالقول المضمر هو الذي يملك صاحبه القدرة على التبرؤ من مسؤولية ما يترتب عن القول من نتائج .

والميزة الثالثة له أنه يعرف عن طريق عملية استنتاجية ، ولكنها لا تتوقف فقط على محتوى الكلام ، بل يتدخل فيها سياق الحديث . ((والحركة الفكرية التي أنتجت القول

---

(1) أوركيوني : l'implicite ، ص 39 .

المضمر تتمثل في ما يلي : ((إذا كان (س) اعتقد أنه من المستحسن أن يقول (ق) فإنه يفكر في (ل) ، فيكون (ل) بالتالي نتيجة حتمية ... فإذا قال إن الوضعية سيئة ، وقد اعتاد على إعطاء أخبار حسنة ، فإن الوضعية حقا سيئة))))(1) .

ويتوقف وجود الأقوال المضمرة على تدخل قوانين الخطاب (الشمول والإخبارية) ويشرح "ديكرو" ذلك في الآتي : ((في أحد الدكاكين ، وضعت لافتة كتب عليها "مفتوح يوم الثلاثاء" ، فإن كان الدكان في منطقة تكون فيها الدكاكين مفتوحة عادة يوم الثلاثاء ، فلا قيمة إخبارية لتلك اللافتة التي وضعت أساسا للإخبار عن كل من شأنه إفادتهم (قانون الإفادة والشمول) ، واللافتة بالطريقة التي كتبت عليها يمكنها أن تجعل القارئ يستنتج أن الدكان يفتح فقط يوم الثلاثاء))(2) .

ويقول "سيرفوني" : ((إن المنهج الخطابي المستعمل لتأويل الأقوال المضمرة يقوم على التأكد من أنها أخذت من معناها الجانبي ، إن ذلك خرق لأحد معايير التواصل ، واستنادا إلى مبدأ المشاركة ، فإننا نعتقد بأن المعيار قد احترم على مستوى آخر من المعنى ، وأنه اخترق لكي يحترم معيارا أكثر أهمية))(3) .

وعلى كل فإن الشيء الذي يتدخل في التأويل ، ليس التساؤل القائل : ماذا يقول ؟ إنما : لماذا يقول المتكلم ما يقول في هذا السياق بالذات ؟ وبالتالي فتأويل الأقوال المضمرة يقف على مستوى الحديث لا الكلام ذاته . (أي مستوى الخطاب) .

2-3 – بين الافتراض المسبق والقول المضمر :

بعد استعراضنا لأهم أنماط متضمنات القول ، رأينا أنه من الضروري التعرض إلى ما يميز أحدهما عن الآخر رغم كونهما ينتميان إلى نفس نمط الحديث . لاحظنا بأن الافتراض المسبق يكمن وجوده في القول ذاته ، وهو يمثل ماهو شائع بين المتخاطبين ، على عكس القول المضمر الذي يترك تأويله لمسؤولية المستمعين . والوصول إلى معرفة الافتراض المسبق هو تحويل الصيغة الكلامية إلى استفهام ثم إلى نفي ، والقول المضمر يعرف عن طريق استنتاج يقيمه المستمع انطلاقا من مجموعة من معطيات السياق .

---

(1) ديكرو : Dire et ne pas dire ، ص 132 .

(2) مثال مأخوذ من المرجع نفسه .

(3) سيرفوني : L'énonciation ، ص 122 .

وأخيرا ، وكما تذهب إلى ذلـك "أوركيونـي"(1) ، إن الافتراض المسبق يتعلق مباشرة بالبنى التركيبية العامة ، على عكس القول المضمر الذي يتم استنتاجه انطلاقا من الملكة - البلاغية - التداولية - الموسوعية والمنطقية للمستمع (وكذا المتكلم) .

(1) أوركيوني : L'implicite ، ص 40 .

3 – الاحتجاج في اللغة :

إن الحديث عن الاحتجاج في اللغة هو حديث عن نمط من العمليات التخاطبية التي تدخل ضمن تفسيرنا للغة على أساس كونها نشاطا كلاميا يتحقق في الواقع وفق معطيات معينة من السياق .

إننا عندما نتحدث في حياتنا اليومية ، فنحن نسعى من خلال حديثنا إلى التأثير في أفكار ومعتقدات المستمع : فنحن نعمل على إقناعه وتعزيته وحثه على قول شيء او القيام بفعله ... ونحن إذ نقوم بذلك ، نحاول دوما أن لا نظهر بوجه المقنع أو المحرك . و ((الخطاب كما يذهب إلى ذلك "ديكرو" و "أنسكومبر" ، ليس فقط وسيلة ، بل هو غاية أيضا))(1) ، فهو وسيلة إخبارية تكمن غايتها في التأثير على الغير . وهذه العملية التأثيرية هي التي تدعى الاحتجاج . ((بالنسبة لنا ، نقول عن المتكلم إنه يقوم باحتجاج ، حينما يقدم القول ق1 (أو مجموعة الأقوال) ، وغايته في ذلك حمله على الاعتراف بقول (أو أقوال) آخر ق2))(2) .

ولكن هذه العملية ، وباعتراف الباحثين لا تتم بهذه البساطة ، إذ إنه ليس بمجرد أن نتلفظ بقول معين ق1 نكون قد حملنا المخاطب على استنتاج ق2 . إن هذه العملية أعقد مما نتصور بسبب تدخل عوامل أخرى لغوية وغير لغوية في التحديد الدقيق للدلالات . والعوامل التي تتدخل أكثر في تحديد هذه الدلالات تتعلق بالصيغ اللغوية .

((إن التسلسلات الاحتجاجية الممكنة في خطاب ما ، ترتبط بالبنية اللغوية للأقوال وليس فقط بالأخبار التي تشتمل عليها))(3) .

ويصرح "جان ميشال أدام" بأننا حينما نتكلم فنحن نسعى من جهة إلى حمل المتخاطب على أن يتقاسم آراءنا أو التمثيلات المتعلقة بموضوع معين ، ونسعى من جهة أخرى إلى حمل الآخرين (المستمعين) على الاقتداء بأكبر عدد ممكن من آرائنا(4) .

---

(1) ديكرو وأنسكومبر : ص 7 O. DUCROT & ANSCOMBRE (1980) : L'argumentation dans la langue , Pierre Mardaga Editeurs , Bruxelles .

(2) نفسه ، ص 8 .

(3) نفسه ، ص 9 .

(4) جان ميشال أدام: ص103 J.M.ADAM ( ): les textes types et prototypes,Nathan ,Paris

يظهر الاحتجاج في العبارة التالية : " إن السماء ماطرة ، سأخرج مظلتي" .

إن إخراج المظلة جاء نتيجة إمطار السماء ، فإن القائل حمل مستمعه على الاعتقاد بأن السبب في إخراج المظلة يرتبط مباشرة بالمطر المتساقط . وهذا ما يبدو احتجاجا للوهلة الأولى . ولكن العلاقة ليست سببية ومباشرة في آن واحد . فحينما يقول أحدهم :

"سارتدي ثيابي ، فالسماء ماطرة"

فإنه ليس من المنطقي الاعتقاد بأن ارتداء الثياب جاء كنتيجة لتساقط المطر ، بل قد تتدخل عوامل أخرى ترتبط بالسياق تبين لنا أن ارتداء الثياب جاء كنتيجة لعامل آخر غير تساقط المطر . لأننا لو نظرنا بإمعان في هذا المثال لرأينا أن الوقاية من المطر ليست في ارتداء الثياب فقط وإنما هناك وسائل أخرى للاحتماء ضده . فالوضعية الخطابية في هذا الإطار هي الكفيلة بالتأويل الحقيقي للدلالات التي تحتويها العبارة .

إن رفضنا الذهاب مع شخص إلى السينما بحجة أن الحذاء يؤلمنا لا يمكن له أن يشكل احتجاجا : " لن أذهب معك إلى السينما ، فحذائي يؤلمني"

إن السياق الذي قيلت فيه هذه العبارة قد يوحي لنا بأن الرفض في الذهاب إلى السينما قد يعود إلى :

- انشغالنا بالمطالعة أو المراجعة للامتحان
- انتظار صديق
- التعب ، المرض .... وغيرها من الأسباب التي قد تدعو المتكلم إلى رفض الذهاب إلى السينما مع سائله دون أن يصرح بها .

وقد ربط "ديكرو" الاحتجاج بما أسماه فعل الاستنتاج . والمقصود بهذا الأخير ((ليس الفعل النفسي الذي يكمن في تأسيس اعتقاد حول بعض الإشارات ، ولكنه فعل كلامي يستلزم تحقيقه إنتاج الكلام . نقول عن المتكلم إنه يقوم بفعل استنتاجي حينما يتلفظ بقول ما . وفي نفس الوقت يرجع إلى معطى معين يقدمه على أساس أنه نقطة انطلاق لاستدلال سيؤدي إلى إصدار القول))(1) .

وقد أكد "ديكرو" في العديد من مؤلفاته على العلاقة الوطيدة بين قوانين الخطاب والاحتجاج . هذه القوانين تتدخل في تحديد المحتويات الاحتجاجية . فحينما نقول : "لدي قليل

---

(1) ديكرو وأنسكومبر : L'argumentation dans la langue ، ص 10 .

من الوقت لقضاء عطلتي خارج البلد" ، فإن "القليل" من الوقت لا ينفي قصر المدة التي ستمكنني من قضاء عطلتي خارج البلد .

إن الاحتجاج يتوقف في هذا السياق على الدور الذي تؤديه قوانين الخطاب (خاصة الشمول ، الإخبارية ، والإفادة) في تحديد دلالات الأقوال . إن الوضعية التبليغية للمتكلم هي التي تجعل المتكلم يستعمل "القليل" من الوقت عوض " الوقت اللازم" . هناك ظروف نفسية وموضوعية تمنعه من التصريح بالكمية اللازمة من الوقت أو النقود ... يقول "ديكرو" و"أنسكومبر" : ((لكي نشرح ما يجري في الخبر "لدي قليل من النقود في جيوبي" نستعين بقانون الخطاب المسمى : قانون الشمول والذي يتلخص في أننا ملزمون بقول كل ما نعرف حول موضوع معين في حدود اهتمامات المستمع ...))(1) .

وتكمن وظيفة قوانين الخطاب في تحديد معالم الدلالات الاحتجاجية ، هذا دائما في نظر "ديكرو" و "أنسكومبر" ، فيما أسمياه : "اقتصاد الوصف الدلالي" ، والتي تهتم بتأخير ظهور التباس في المعنى ، بمعنى إننا نؤخر ظهور معنى "كثير من الوقت" مباشرة بعد تلفظنا بالعبارة : "لدي قليل من الوقت لقضاء عطلتي خارج البلد" ، لأسباب ترجع إلى الحسابات التي يقوم بها المتكلم أثناء إصدار قوله .

وفي إطار حديثنا عن علاقة قوانين الخطاب بالاحتجاج ، نقول إن الإخبارية هي ثانوية من حيث الوظيفة بالنسبة للعملية الاحتجاجية ، فحينما نقول لشخص : إن ذلك الفندق مريح ، فنحن لا نريد من خلال ذلك أن تشد اهتمام الشخص إلى راحة الفندق ، بقدر ما ندعوه إلى زيارته ، فنحن سعينا إلى جعله يستنتج بأن زيارته وإقامته بالفندق سيكون له الأثر الإيجابي عليه لأنه مريح . إذن فإن الأسبق إلى الذهن في هذه الحال هو الدعوة إلى الإقامة في الفندق .

وبالتالي نقول إن الإطار التداولي لعملية الاحتجاج تكمن في أنها تتدخل في آراء وسلوكات المتكلم أو المستمعين عن طريق التأثير فيهم ، وذلك بحملهم على الوصول إلى النتائج التي توصلنا إليها ، والاقتناع بها . والاحتجاج كما يقول بعضهم(2) ليس فقط البحث

---

(1) المرجع السابق ، ص 52 .

(2) على بوعشة وهنري بورتين : A. BOUACHA & H. PORTINE (1981) : Argumentation et énonciation , Langue Française , N° 50 , Larousse .

عن إقناع الغير ، ولكنه أيضا بناء نمط تمثيلي ، الغرض منه هو التأثير على المستمعين .
وبالتالي يمكن حصر دراسة الظواهر الاحتجاجية في الخطاب في :

- بناء فن للإقناع .
- دراسة الاحتجاج بالوقوف على مفهوم الاستدلال .
- وضع تصنيف تُحدد فيه معالم الخطاب الاحتجاجي ، الخطاب غير الاحتجاجي ، الجدال ، المساجلة ....

ولكن دراستنا للاحتجاج في هذا البحث لا يدخل ضمن هذه الأهداف الثلاثة . فنحن لا نبحث عن وضع تصنيف للخطابات الاحتجاجية وغير الاحتجاجية ، ولا إلى وضع فن الإقناع ، ولا إلى دراسة الاحتجاج انطلاقا من مفهوم الاستدلال ، إذ غايتنا في هذه الدراسة هي فهم الاحتجاج كمجموعة من العمليات الخطابية ترتبط بعوامل الوضعية التبليغية من جهة وبالصيغ اللغوية من جهة أخرى . ويتوقف ذلك على العمليات الذهنية للمتخاطبين وما ينجر عنها من استنتاجات خاضعة لمقدمات ويتجلى ذلك في الشكل التالي :

مقدمة .... استنتاج (ذهني) .... نتيجة (كلامية)

ونمثل لهذا الشكل بالمثال الآتي : يحتوي العسل على خصائص حيوية كثيرة ، فأنا أتناوله .

تتمثل المقدمة في التصريح بأن للعسل مجموعة كبيرة من الخصائص العضوية ، وبما أنه غني بالفيتامينات والأملاح المعدنيّة ، نستنتج أنه مفيد للصحة ، وباعتبار إفادته هذه ، فإنني ، نتيجة لذلك ، أتناوله .

لكن قد تبدو هذه العملية أكثر تعقيدا حينما تدخل على الجملة عناصر لغوية يدعوها ديكرو بـ"وصلات الاحتجاج"* . مثال ذلك : "إن الأميرة شقراء ولكنني لا أحبها" .

إن المقدمة "الأميرة شقراء" قد أوحت لنا باستنتاج مفاده أن الرجال يحبون النساء الشقراوات . وهذا يمثل معطى معينا . وبما أنني رجل ، فيتعين علي أن أحب هذه الأميرة.

ويمكن لي أن أمثل لذلك بالشكل التالي :

---

* هي ترجمة للمصطلح : Connecteurs argumentatifs ، وهي مجموعة من الحروف والأدوات تتدخل في تغيير وتوجيه دلالات الاحتجاج في الكلام ، مثل لكن ، إلا أنّ ، إذا كان .... .

(إن الأميرة شقراء) معطى .... استنتاج .... نتيجة لذلك (أحب الأميرة)

↓

الرجال يحبون الشقراوات

ولكن ما بين الاستنتاج والنتيجة ، هناك عارض ، مفاده أنني لا أحب الأميرة ، وهذا من شأنه أن يغير من صيغة الاحتجاج ، ويتجلى ذلك في الشكل التالي :

القضية ق (معطى) ......لكن ——[تطبيق الاعتراض] ——← القضية لا ق

تطبيق القاعدة الاستنتاجية

↓

النتيجة ق

ومن هنا سنأتي إلى البحث عن أسباب هذا الاعتراض ، فقد نصل مثلا إلى أن الأميرة سيئة السلوك وبذيئة اللسان . وهذا سيفضي بنا إلى الشكل التالي :

القضية ق (معطى) – – – – لكن – – – – احتجاج على المعطى

(الأميرة شقراء) (الأميرة سيئة السلوك وبذيئة اللسان)

↓ ↓

نتيجة ق →– – – – – – – – – – – – – – – –← نتيجة لا ق

(أنا أحبها) (لا أحبها)

وتتعدد الأشكال بتعدد الطرق المختلفة للاحتجاج باستعمال مقدمات قد تتخللها اعتراضات ، أو الانطلاق من خلفيات سابقة غير مصرح بها للوصول إلى نتائج تتوقف على إدراك السامع لتلك الخلفيات أو الانطلاق من مقدمات لا تشكل معطيات ، ندعمها بأدلة للوصول إلى نتائج تتوقف على مدى صحة المقدمات أو عدم صحتها . لكننا لن نتطرق إلى هذه الطرق والأنماط وغيرها لأنها كثيرة ويصعب إحصاؤها وتصنيفها ، لأن ذلك قد يخرجنا من مسار البحث ، بل سنكتفي بالإحالة على كتاب "جان ميشال أدام" السالف الذكر[1] .

---

(1) جان ميشال أدام : Les textes : types et prototypes ، ص 103 – 126 .

3-1- الشرح :

يعد الشرح أحد أنماط الاحتجاج في الخطاب ، والمقصود بهذا الأخير هو الخطاب في الأحوال العادية ، لأن الشرح في ميادين أخرى من المعرفة لا يمكن تسميته كذلك ، فهو يدخل ضمن مجالات ومستويات تخرج عن إطار الخطاب العادي . فالشرح في علم الكلام والنحو يعد تعليلا وفي تأويل معاني القرآن الكريم يعد تفسيرا ، ولكلّ من هذين المصطلحين أسس نظرية خاصة به . وسنعرض لهذين المصطلحين لنميز بينهما وبين مصطلح الشرح في الخطاب .

إن التعليل يدخل ضمن عمليات ذهنية معقدة . وأول النحاة الذين اهتدوا إلى أسس ومعالم هذا المفهوم في العربية ، "الخليل بن أحمد" في قول نقله "الزجاجي" في "الإيضاح" ، قائلا : ((وذكر بعض شيوخنا أن "الخليل بن أحمد" رحمه الله ، سئل عن العلل التي يعتل بها النحو ، فقيل له : أعن العرب أخذتها أم اخترعتها بنفسك ؟ فقال : إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها ، وقام في عقولها علله ، وإن لم ينقل ذلك عنها ، واعتللت أنا بما عندي إنه علة لما عللته منه . فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست . وإن تكن هناك علة له فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء ، عجيبة النظم والأقسام ، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة ، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها ، قال : إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا ، ولسبب كذا وكذا ، سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك ، فجائز أن يكون الحاكم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار ، ويجوز أن يكون فعله لغير تلك العلة ، إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك . فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هو أليق مما ذكرته بالمعلول فليأت به))(1) .

ويذهب ابن جني إلى إن ((علل جل النحويين ، وأعني بذلك حذاقهم المتقنين لا ألفافهم المستضعفين أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين وذلك إنهم إنما يحيلون على الحس ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفتها على النفس ، وليس كذلك حديث علل الفقه . وذلك أنها إنما هي أعلام وأمارات لوقوع الأحكام ، ووجوه الحكمة فيها خفية عنا ، غير بادية

---

(1) الزجاجي (أبو القاسم) : الإيضاح في علل النحو ، ط 5 ، تحقيق د. مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت ، 1986 ، ص 65 - 66 .

الصفحة لنا ، ألا ترى أنّ ترتيب مناسك الحج وفرائض الطهور والصلاة والطلاق وغير ذلك ، إنما يرجع في وجوبه إلى ورود الأمر بعمله ، ولا تعرف علة جعل الصلوات في اليوم والليلة خمسا دون غيرها من العدد ، ولا يعلم أيضا حال الحكمة والمصلحة في عدد الركعات ، ولا في اختلاف ما فيها من التسابيح والتلاوات وإلى غير ذلك مما يطول ذكره))(1) .

ونستنتج من هذين القولين أن التعليل عن القدماء هو تفسير عقلي لما نطقت به العرب على سليقتها ((وما ذهب إليه من أنّ أوضاع كلامهم جاءت على ما تقتضيه الحكمة وإنهم كانوا يحسون بقوة طباعهم بالعلل التي يعلل بها النحاة ما يستنبطونه من أحكام كلامهم وأنهم يريدون ذلك ويقصدون إليه))(2) .

وسنعرض أخيرا بعض المسائل التي أوردها "ابن جني" ، تتجلى فيها ظاهرة التعليل بوضوح . يقول في تفسير الآية الكريمة : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الكَافِرِينَ تَؤُزُّهُم أَزًّا ﴾(3) في مسألة "تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني" : ((أي تزعجهم وتقلقهم ، فهذا في معنى تهزهم هزا ، والهمزة أخت الهاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين . وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء . وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز ...))(4) .

أدرك "ابن جني" أنه في مقام يحرم فيه التأكيد ، فهو في مقام صياغة فرضيات بغرض (شرح) ظاهرة أسبابها خفية ، ولذلك استعمل عبارة : ((وكأنهم خصوا ....)) ، والحال نفسها في حديثه عن تصوير اللفظ على هيئة المعنى ، فنجده يقول : ((قال الخليل : كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا : صر . وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا : صرصر ، وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان : إنها تأتي للاضطراب والحركة نحو (نقزان) ، و(الغليان) ، و(الغثيان) فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال))(5) .

---

(1) انظر : ابن جني (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ، جـ 2 ، تحقيق علي النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1952 ، ص 157 – 158 .

(2) منى إلياس (1985) : القياس في النحو ، ط 1 ، دار الفكر ، دمشق ، 1985 ، ص 73 .

(3) مريم : 83 .

(4) الخصائص ، ص 40 .

(5) نفسه ، ص 145 .

إن التعليل ، على هذا الأساس ، يتوقف على ما للمُعلِّل من معطيات علمية ومن قدرات تحليلية لاستنباط العلل و (شرح) الظواهر اللغوية المختلفة . أما التفسير فهو تأويل للآيات القرآنية بما تحمله من معاني تستعصي على الفهم ، والتفسير لغة ، وهو مشتق من (الفسْر) بمعنى الإبانة ، وكشف المغطى ، كالتفسير ...

والتفسير ليس كالتأويل : الأول هو كشف المراد عن المشكل ، والثاني : ((رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر ...))(1) . ويعتمد المفسر في ذلك على قدراته العلمية والتأويلية مستعينا بما تمده العلوم الشرعية من أصول الفقه وأصول الدين ... إلخ ، وعلوم اللغة باختلاف تفرعاتها من نحو وتصريف وبلاغة ... وعلوم العصر بما فيها الرياضيات ، الفيزياء ، الاجتماع ، المنطق ... وهذا ما يفسر هذه الحركة الأبدية للتفسيرات ، فكل تفسير يخضعه صاحبه لما وصل إليه عصره من علوم ومعارف وحضارة .

والتفسير يعد أيضا (شرحا) لمعاني آيات القرآن الكريم بتأويلها ، مع الوقوف في ذلك على حاجيات الناس . ولا ننسى شيئا هاما في هذا السياق ، هو أن المفسر أول ما يعتمد عليه في التفسير معرفة أسباب نزول الآية ، وهي الظروف (الزمان ، المكان ، الأشخاص ، الأحداث ...) التي سبقت أو تزامنت ونزول الآية . ويمكن القول إن ذلك يشكل الأحوال التداولية للآية .

وقد آثرنا عرض المصطلحين : التعليل والتفسير أو التأويل ، لنميزهما عن مفهوم الشرح الذي حمل دلالات ترتبط بالمتخاطبين أثناء تواصلهم . فقد جاء في قاموس "ليتري" Littré ، أن الشّرح هو :((الخطاب الذي نعرض به لشيء بأسلوب يتجلى فيه الذكاء والحقيقة ...)) . وفي هذا القاموس دائما ، الشرح هو ما يساعدنا على الاهتداء إلى السبب ، أو دواعي الأشياء التي يصعب إدراكها ، التبرير أو الإيضاح ... ولا يعني ذلك أن الخطاب الإخباري هو نفسه الشرح .

إن للشرح قاعدة إخبارية ، وهو مما لا شك فيه ، ولكنه يتميز بكونه يسعى إلى الإفهام وتوضيح بعض الظواهر ، ضمنية كانت أم تصريحية . فالشرح هو إجابة عن السؤال : لماذا ، هذا السؤال الذي يراود الإنسان يوميا وطوال حياته . تقول "ماري جان بوريل " :

---

(1) الطاهر أحمد الزاوي (1980) : ترتيب القاموس المحيط ، جـ 3 ، ط 3 ، الدار العربية للكتاب ، تونس .

((يتعين اعتبار الشرح خطابا ذا غاية غير معيارية ... إن الشرح ، زيادة على كونه نشاطا معرفيا ونتاجا لها (المعرفة) وموضوعا للفكر له قواعده ومنطقه الداخلي ، فهو نشاط لا يمكن إبعاده عن النشاط اللغوي : إنه أسلوب عقلاني للحديث عن التجربة ...)) ، فنحن نوظف أقوالا وفرضيات ، ونصوغ حقائق ... نستعمل النفي ... برجوعنا إلى أحداث غير واقعية ... فنحن نقوم باستنتاجات(1) .

إن الشرح لا يعني دائما إعطاء الحقيقة . فالشرح يخضع لمعطيات قد تكون صحيحة وثابتة وقد تكون لا أساس لها . فالحقيقة تخضع لدرجة إدراك الشارح لمعطيات الوضعية . لذلك نجد بعض الشروح منطقية ومؤسسة وأخرى غير مؤسسة تهيكلها إجابات مثل : "هذا ما في الأمر ، قلت هذا لأنه هكذا" .

وطابع المعيارية ، الذي أشارت إليه "ماري جان بوريل" ، تكمن في تلك الدرجة المتفاوتة في التعبير عن الحقيقة . ولكن مع هذا ليس لنا الحقّ في القول بصحّة الشرح س وعدم صحة الشرح ع ، فالتفاوت لا يكمن في صحّة الشرح بقدر ما هو تفاوت في مطابقة الشرح لمقتضى الحال . إنّ للطفل الصغير طريقته وأسلوبه في الشرح ، ولكن نقص تجربته ونقص رصيده اللغوي والمعرفي هو الذي يجعل شرحه ناقصا . ولكن الذي يتفق فيه الطفل والرجل هو العمليات الذهنية للشرح . إن للطفل والرجل نفس الملكات الذهنية التي تتدخل في العمليات الاحتجاجية وكذا في الشرح . ولكي نكون عمليين أكثر سنقوم ، على غرار ما فعلنا في الاحتجاج ، ببيان الشكل الذي يتجلى عليه الشرح في الخطاب .

أشرنا فيما سبق إلى أن الشرح هو إجابة عن السؤال "لماذا" ؟

لماذا ← ق 1 ، لأن ← ق 2

"تتكون الأخلاق من مجموعة من المعايير الاجتماعية ، الغرض منها تقويم السلوك الاجتماعي للأفراد" .

"إن تقويم السلوك الاجتماعي هو الغاية من وجود الأخلاق التي تشكل مجموعة من المعايير الاجتماعية" .

يتكون خطاب الشرح عامة من مجموعة من الشروح المتتالية ، كما تتخلل بعض

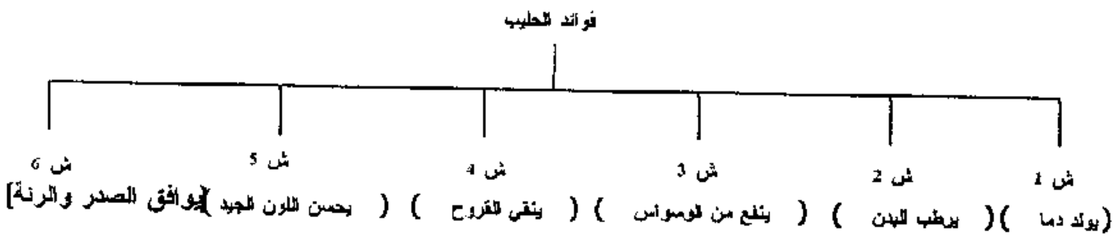
---

(1) ماري جان بوريل ، ص 22 , M.J. BOREL (1981) : L'explication dans l'argumentation
Langue Française , N° 50 .

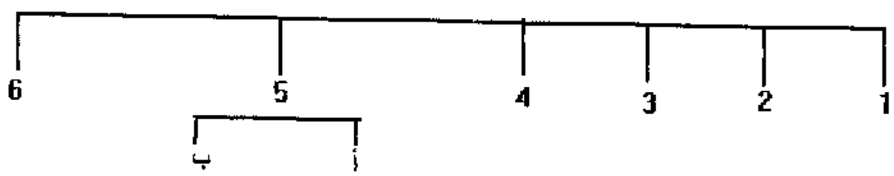
الشروح ، شروح فرعية ، وقد تتخلل هذه الأخيرة شروح أخرى هي فرعية كذلك وهكذا ...

((وتحدث الأطباء العرب عن فوائد الحليب في الغذاء والعلاج ، وهذا ملخص ما قالوه: الحليب (اللبن) محمود ، يولد دما جيدا ، ويرطب البدن اليابس ، ويغدو غذاء حسنا ، وينفع من الوسواس والغم والأمراض السوداوية . واذا شرب مع العسل نقى القروح الباطنة من الأخلاط العفنة ، وشربه مع السكَّر يحسِّن اللون جيدا . وهو يتدارك ضرر الجماع ويوافق الصدر والرئة ، جيد لأصحاب السل ...))(1) .

ويمثل الشكل التالي ، المثال السابق :



ويمكن أن نمثل للمقطوعة الاحتجاجية التي تتضمن شروحا تتخللها شروح أخرى في المثال التالي : (نعيد قول "الخليل بن أحمد" في التعليل) ((إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها 1 ، وعرفت مواقع كلامها 2 ، وقام في عقولها علله ، وإن لم ينقل ذلك عنها 3 واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته فيه 4 ، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست 5 وإن تكن هناك علة له فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام أ ، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة ... ب فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هي أليق مما ذكرت بالمعلول فليأت بها 6)) .



هذا الشكل يمثل ظاهرة تضمين الشروح في شروح أخرى . وبإمكان كل الشروح التي يحتويها الاحتجاج أن تتضمنها شروح فرعية .

---

(1) أحمد قدامة (1985) : قاموس الغذاء والتداوي بالنبات ، ط 5 ، دار النفائس ، بيروت ، ص 197 .

4 – المسرح والبعد التلميحي للخطاب :

إن حديثنا عن ماهية الخطاب المسرحي ، يدعونا إلى دراسة متضمنات القول على مستوى الخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته ، حيث يسعى المؤلف في خطابه ذلك إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وأخلاقية ونفسية وأيديولوجية ....

وبما أن التلميح أبلغ من التصريح والأجدر بتجاوز استجابات قد تكون في غير صالحه، يسعى المؤلف بأسلوبه التلميحي إلى تحقيق غرضين :

1- جعل الخطاب أكثر تبليغا .

2- تجنب ما من شأنه الإساءة إليه مباشرة .

وتصرح "أوبرسفيلد" انطلاقا من ذلك بأن دراسة الحوار تقف على عمليات ثلاث :

1 – تحديد الوضعية الخطابية لمختلف المتكلمين ، بمعنى التأكيد على ((وضعيتهم الكلامية التي ظلت غير مرئية ومضمرة بفعل معاني الأقوال))(1) . وهذه الأقوال في الغالب تحمل في طياتها معاني غير مصرح بها ((فيتعين البحث عن العلامات التي تمكن من حصر الوضعية "الحقيقية" والعلاقات "الحقيقية" بين الشخصيات ... ويتعين أيضا جرد الميدان المزدوج للأقوال المضمرة ... والافتراضات المسبقة التي تحدد الوضعية الخطابية للمتكلمين))(2) .

2 – البحث عن مختلف الافتراضات المسبقة التي تتحكم في الحوار ذاته . ونقصد بذلك تلك الفكرة ، ذات الأبعاد السياسية والأخلاقية والخيالية ... التي صيغ من أجلها حوار الشخصيات .

3 – الكشف عن مختلف الأقوال مع التركيز في ذلك ، على خلفياتها التاريخية التي من شأنها مساعدتنا على فهم الكيفية التي توظف بها الأقوال المقرّة والصريحة . فيمكننا دراسة هذه الأقوال من خلال وظائفها وتسلسلها في الحوار (مع مراعاة الحدث التاريخي من حيث تسلسله في الزمان) ودراستها أيضا في علاقاتها مع أي بناء خطابي آخر (ربط هذه الأقوال بتوجه فلسفي أو تاريخي أو فني يسعى

---

(1) آن أوبرسفيلد : Lire le théatre ، ص 267 .

(2) نفسه ، والصفحة نفسها .

المؤلف إلى تثبيته) ، وكذا في علاقاتها بالافتراضات المسبقة التي تشتمل عليها المسرحية .

وعليه ، فإن دراسة المسرحية على أساس مستويات خطابها يعني :

- دراسة تقنيات واستراتيجيات الخطاب والمحادثة (منها طرق الاحتجاج والشرح ...) وما لأثر قوانين الخطاب فيها .

- السعي إلى سبر أغوار الدلالات التي تحمل في ثناياها إشارات إلى محتويات ثقافية وسياسية ونفسية وفلسفية وفنية ... يرغب المؤلف في إيصالها إلى المتلقي (القارئ - الجمهور) .

من المشروع ، انطلاقا من تحديدنا السابق للمعالم المنهجية لدراستنا ، أن نتساءل عن حقيقة المرسل في الخطاب المسرحي -وإن كنا قد تطرقنا إلى هذه النقطة في الفصل السابق- وعن طبيعة الإخبار ، لأنه قد يتبادر إلى أذهاننا السؤال التالي : "ما فائدة قول عبيد لعزة ؟"

تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء فاشتعل غضبها ونبحت ملكها ثمّ أكلته (فاصل 2) .

أو قول "بريسكا" لـ "غالياس" عندما أقنعته على بقائها في الكهف :

بريسكا : ومهمة أخرى يا غالياس ، إذا علمت الناس قصتي وتاريخي فاذكر لهم كما أوصيتك .

غالياس (وهو يهم بالخروج) : إنّك قديسة .

بريسكا : كلا ... كلا أيها الأحمق الطيّب ، ليس هذا ما أوصيتك به .

غالياس : إنّك امرأة أحبّت .

بريسكا : نعم ... وكفى(1) .

ألم يكن ذلك خطابا أراد فيه المؤلفان جعل القارئ يصل إلى نتائج غير مصرح بها في العمل المسرحي ؟ وهي نتائج ترتبط بالقناعات الذاتية والسياسية والفلسفية ... للمؤلّفين .

ثم ما فائدة إخبار شخصيةٍ شخصيةً أخرى مع العلم أنها كائنات خيالية إن في النص أو العرض ؟ وفي أي مستوى تكمن الإفادة : هل على مستوى خطاب الشخصيات فيما بينها أو خطاب المؤلف الموجه للقارئ أو الجمهور ؟ قبل الإجابة عن هذه التساؤلات نشير إلى أن مبدأ المشاركة في هذا النوع من الخطاب يكمن في توظيف المؤلف للغة ، بجميع مستوياتها ، التي يقرأ بها الجمهور - الهدف . أضف إلى ذلك أنه حينما قرر أن يطبع عمله ، كان مقرا

بما سينجر عن قراءة الناس له من تفاعلهم ورضاهم به ، وبالتالي تقبله أو رفضه وانتقاده بشدة . وعليه ، انطلاقا من ذلك ، أن يفتح لهم صدره ، وفي ظروف خاصة ، عليه أن ينتظر ردود فعل قد تمس بشخصه ؛ والأمثلة على ذلك كثيرة .

أضف إلى ذلك أن هذا الإقرار الضمني بمبدأ المشاركة هو نفسه موجود لدى القارئ بتفاعله مع النص من حيث محتوياته وخلفياته المتعددة المستويات ، وبالملاحظات التي قد يسديها للمؤلف بطريقة أو بأخرى . ونقول إن قبول القارئ قراءة النص هو إقرار ضمني بمبدأ المشاركة .

4-1- تأثير الخلفيات المرجعية في الخطاب المسرحي :

سنتناول في هذا المبحث دراسة أقوال المتخاطبين بما تحمله من معطيات لغوية وظفت على أساس احتوائها على بعض الأفكار تنم عما يحتويه الخطاب من محتويات سياسية وأخلاقية وفلسفية ....وغيرها ، وسنقف في ذلك على ما توفره لنا المسرحيات المدروسة من افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة . وندرس انطلاقا من ذلك كل مسرحية على حدة ، ويعود السبب في ذلك إلى أن اختيارنا للمسرحيات كان اختيارا اعتباطيا ، حيث لم نراع فيها جميع المعطيات التي ستأتي دراستها في هذا البحث . وقد وقع اختيارنا على ثلاثة نصوص مسرحية دلّتنا قراءتنا لها على أنها نصوص تحتوي على مجموعة من الافتراضات المسبقة يمكن دراستها في ضوء خلفياتها المرجعية المختلفة .

"الملك هو الملك" :

سمحت لنا قراءة هذه المسرحية باكتشاف قضايا لها ارتباط مع التوجه السياسي – الايديولوجي للمؤلف "سعد الله ونوس" المشهور بتوجهاته الأدبية الملتزمة . وهي قضايا ترتبط بالإطار السياسي والايديولوجي للأنظمة الحاكمة في البلدان المعروفة بفساد حكامها وأنظمتها عامة ، وأنظمة حكام البلدان العربية بصفة خاصة .

وقد تشير إلى ذلك بعض العلامات التي لا تتوافق والمحتوى المباشر لمضمون المسرحية ، إذ نجد استعمالا خاصا لبعض المفاهيم السياسية في نظام الحكم ، لم تظهر للوجود إلا حديثا ، مع أن المسرحية تجري أحداثها في مملكة من الطراز القديم . أضف إلى ذلك طبيعة حوار بعض الشخصيات المسرحية (عبيد وزاهد مثلا) الذي ينم عن وعي سياسي وفكري راق ، يعكس في الحقيقة وعي الكاتب . وإلا فكيف نفسر فكرة أن الأنظمة

الفاسدة (وقد استنتجناها في مضمون المسرحية) تستمد وجودها وشرعيتها من أصحاب رؤوس الأموال (الممثل في شهبندر التجار وتجار الحرير) وفساد رجال الدين (الممثلون من قِبل الشيخ طه) ، هؤلاء الذين يشكلون مصدر تخدير العامة (على حد تعبير الماركسيين) بالدعاية لذلك النظام .

وقبل أن نطيل في عرض هذه الخلفيات في مسرحيتنا ، نشير إلى أن الخطاب المسرحي هو عبارة عن مجموعة من الأقوال ذات أبعاد تلميحية تظهر في شكل افترضات مسبقة وأقوال مضمرة . وهي تتشكل على حد تعبير "منقونو" ، سُلّما من المتضمنات المتحققة(1) . ونلاحظ ذلك مثلا فيما يلي :

الملك : ألا يتعبون من صياغة الآراء .

نفهم من قول الملك أنه قد ضجر من صياغة حاشيته للآراء ، إنها آراء لا تهمه في شيء ولا يعبأ بها ، فهو يتصرف في مملكته حسب ما تمليه عليه ميوله ونزواته ، وهذا يقودنا إلى استنتاج أشياء غير مصرح بها في النص :

إن الملك حينما قال ذلك أراد من وزيره أن يفهم ما يريد قوله .

والمؤلف في قوله ذلك أراد منا أن نفهم أشياء غير تلك التي صرح بها الملك . وأعمال المؤلف ، باعتبارها أعمالا ملتزمة ، تشير إلى ذلك وتريد منا أن نتبين حقائق مرتبطة بأنظمة الحكم الفاسدة .

والمسرحيات العربية والعالمية التي من هذا القبيل قد تشير إلى ذلك وتريد منا أن نتبين حقائق مرتبطة بنظام عالمي فاسد يرفض صياغة الآراء ...

هذه كلها افتراضات ، وبإمكاننا أن نورد عددا لا متناهيا منها ، استنتجناها من خلال عبارة تلفظت بها أحدى شخصيات المسرحية . وهذا ما قصده "منقونو" بسلم الافتراضات المتحققة .

إن صياغة المؤلف للخطاب المسرحي يختلف من مسرحية لأخرى وهذا باختلاف الظروف والأحوال التي حفّت بتأليف المسرحية ، وهي ظروف تؤهل المؤلف إلى استغلال

---

(1) منقونو : Pragmatique pour le discours litteraire ، ص 78 .

ما توفره له اللغة من تعابير وصيغ ... وما توفره له عبقرته في صياغة خطابه مع مراعاة اللغة من جهة والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية من جهة أخرى . ومن تقاليد المسرح والأدب عموما الميل إلى استعمال التلميح في صياغة الخطابات .

وسنتحدث في هذا السياق عن الكيفية التي تتجلى فيها قوانين الخطاب في المسرحية ، علما أن ذلك قد يكون على مستوى خطاب المؤلف في المقاطع التي يعمل فيها على شرح وعرض وضعية نفسية أو موضوعية معينة ، كأن يصف مكانا ، أو في تقنيات التناجي ، وقد يكون باستعمال بعض الحيل أثناء حديث الشخصيات مثل :

– ظهور شخصيات لا علم لها بما يحدث ، فتعمل على طرح الأسئلة لإثراء رصيدها المعرفي ، فتكون الإجابة موجهة أساسا نحو المتلقي الخارجي باعتباره المستفيد الأول والأخير من خطاب المؤلف في المسرحية .

– الاستفادة إلى حد بعيد بمحتوى الافتراضات المسبقة من أخبار عن أحوال الشخصيات وأحوال المجتمع كما يتصورها المؤلف ، مثال ذلك : قول الوزير :

تقلقهم بعض مظاهر التراخي ويخشون أن تستفحل فتنقلب خطرا على مولاي (المشهد الأول) .

هذا يجعلنا نفترض ما يلي :

إن المملكة في مرحلة من عمرها أصبحت تعاني من ضعف الملك وحاشيته بسبب الترف والتراخي اللذين بميزان المجتمعات التي ستؤول إلى الانحطاط والضعف(1) . لكن بعض الأعيان أدركوا هذه السنة الكونية وهم يخشون على مكانتهم في المملكة . فهناك بالتالي خطر كبير يهدد المملكة ، على الملك تداركه قبل أن يسوء مصيره ، لأنه يشكل رأس هرم الحكم ، فإن هلاكه يعني هلاك من حوله .

إن التاريخ السياسي والاجتماعي للحضارات والشعوب والدول كان لنا عونا في فهم محتويات هذا الخطاب ، فقد وفرّ لنا معلومات عن نشأة تلك الدول وعوامل قوتها وضعفها وزوالها* .

---

* أشار ابن خلدون إلى هذه الظاهرة ، وتحدث عنها مطولا في مقدمته ، وأعاد صياغتها الفيلسوف مالك بن نبي في كتابه "مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي" و "شروط النهضة" ، ط 4 ، دار الفكر ، دمشق 1987 .

إنه يعلمنا أن الحكم لدى بعض الحكام عبر التاريخ يعتبر "لعبة" . فجميع أجهزة الحكم تشكل لعبة في يد الحاكم ، يتلاعب بها كما يريد ، فيسخرها لصالحه أحيانا ، ويسيء لنفسه بها أحيانا أخرى . وجوهر هذه اللعبة يكمن في أن العامة أو الرعية تشكل السواد الأعظم، الذي هو الأصل والمصدر الحقيقي للحكم ، لكنها تصير لعبة في يد من هب ودب ، يقضي بها وقته ويرفه بها عن نفسه ويشبع بها ميوله ونزواته .

هذا ما يقصده "عبيد" بلفظة اللعبة ، وقد جاء الملك الحقيقي ليؤكد ما ذهب إليه "عبيد" .

يقول الوزير "بربير" :

أنا الوزير بربير الخطير ، أتمنى أن أظل إلى جانب الملك ، أسعفه بتدبيري وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي .

وهو فعلا وزير خطير لأنه تمكن رغم كل ما حدث ، من المحافظة على لقبه ومنصبه الذي هو أساس الحكم في مثل هذه الأنظمة ، ولنقل في جميع الأنظمة ، لأن الرئيس أو الملك ... لا يمكن له أن يقوم بأي شيء دون مشورة غيره من وزراء ومستشارين .

فقد كان يخشى أن تضيع منه وزارته ، وكان يقول للملك :

أما أنا فدعني اعترف حين أخلع ردائي ، أشعر بنوع من الرخاوة تدب في بدني . ولكن هذه هي الحقيقة . تخور ساقاي أو تصبح الأرض أقل صلابة (المشهد الأول) .

ويشكل "الرداء" رمزا لمنصبه كوزير مهدد في حالة تنكره . وقد قصد "بصلابة الأرض" صلابة الحكم .

وفهم الملك هذا المقصود حينما أجابه :

الملك : أعتقد أنك لن تعيش إلى غدك لو ضاعت منك الوزارة .. (نفس المشهد) .

وكذلك في قول الوزير :

ماذا يحس مولاي حين ينزلق هذا الرداء المهيب من كتفيه ... ؟

ولكن الملك لم يولِ أية عناية لمثل هذه الأمور . وذلك حقا ما حصل ، إذ أن "الرداء المهيب" قد انتزع من كتفيه ، ولم يتمكن ثانية من ارتدائه .

كان الوزير يتلذذ لأي سلوك بطش يصدر من الملك يصدر من الملك تجاه رعيته .

وفي هذه "اللعبة" **ينتحي الشهبندر والشيخ ركنا قصيا متابعين عبثهما بالدمى ...** ، وهو رمز إلى قوة ذوي رؤوس الأموال من أغنياء التجار ورجال الدين الموالين للسلطة ، التي تساهم بصفة خاصة على بقاء الحكم على شدته وتسلطه . فبفضلهما ، يمكن للحاكم أن يسيطر على

رعيته ، فيسنّ أحكاما وقوانين تعمل على إغناء التجار وإفقار العامة ، ولكي لا تثور هذه الرعية يتدخل الشيخ طه لتخديرها . فالعامة والحكم معا بالنسبة لهذين الرجلين هما بمثابة دمى يتحكمان فيها ويسيرانها كما يشاءان .

الشيخ طه : خيط يمسك العامة .

الشهبندر : وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة .

الشيخ طه والشهبندر : وخيط يمسك القصر والملك والسياسة ، نحن نمسك الخيوط ، من المحراب ومن السوق ، وسنظل نمسك الخيوط .

أما مصير العامة فستظل دوما على ما هو عليه ، إنّ في هذه الحكاية التي يرويها المؤلف أو في واقع مثل هذه المجتمعات .

زاهد : سنبقى منزويين في هذه الحكاية ، كما هو حالنا في الحياة (المدخل) .

رغم بعض الإشارات التي تدل على عكس ذلك .

زاهد : إنها ليست بعيدة على كل حال ...

- تروي كتب التاريخ عن جماعة
- ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء
- فاشتعل غضبها
- ونبحت ملكها
- ثمّ أكلته
- في البداية شعروا بالمغص
- وبعضهم تقيأ
- لكن بعد فترة صحت جسومهم ، وتساوى الناس وراقت الحياة ولم يبق تنكر ولا متنكرون (الخاتمة) .

أما الضمان على بقاء تلك الأنظمة الجائرة فهو في ما يقوله "عرقوب" :

استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونة : "المسموح على قدر الممنوع" .

وقد وافقه السياف على ذلك ، إلا أنه لم يوافقه في بعض الأحكام :

عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع .

السياف : ممنوع .

عرقوب : أن يتحول الوهم إلى شخب .

السياف : ممنوع .

لأن الأوضاع قد تغيرت عليه (السياف) ، فقد أسند الملك وظيفة السياف لنفسه ، ولم تعد لديه وظيفة ، لأنه يدرك أن "العضو الذي يفقد وظيفته مآله الضمور" ، وهو قانون من قوانين الطبيعة . يمكن القول انطلاقا مما سبق أن "سعد الله ونوس" قد تعمد استعمال الرمز والإيحاء في مسرحيته ، بصياغتها على شكل افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة نظرا لما حوته من ثراء في المعلومات الإخبارية دون الحاجة إلى التصريح ، وإن كان هذا الأخير بينا في مواقف كثيرة .

ونود أن نشير بصدد هذا الحديث إلى البعد الرمزي والمجازي في هذه المسرحية . إنه من اليسير ، انطلاقا من هذه الظواهر البلاغية – التبلغية إدراك الافتراضات المسبقة ومعرفتها . فالمسرحية كلها تزخر بهذه الظواهر اللغوية من استعارة وتشبيه وكناية ...

ويحضرنا هنا ما قاله "عبد القاهر الجرجاني" في أثر هذه الصور البلاغية على إفهام المستمعين : ((قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة مزية وفضلا ، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة . ألا إن ذلك وإن كان معلوما على الجملة فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غايته ...))(1) .

وما إيرادنا لهذا القول لـ "عبد القاهر الجرجاني" إلا لنبين أثر هذه الظواهر اللغوية التبليغية وتأثيرها في نفس السامع أو القارئ . والحال كذلك في هذه المسرحية التي طغت عليها تلك الظواهر ، الشيء الذي جعل الافتراضات المسبقة تبدو جلية وواضحة لنا ، وقد أشرنا إلى بعضها في المسرحية مثل : الرداء ، الخيوط ، الدمى ... ولا داعي للإطالة فيها لكي لا نخرج عن موضوعنا .

ولا بأس أن نشير في الأخير إلى أننا سنواصل استعراض بعض ما حوته المسرحية من افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة ، تساعدنا على الفهم الشامل للمسرحية .

---

(1) الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1991 ، ص 82 .

مصطفى : (يمسكه من قذاله) لا تكشف اللعبة من بدايتها (المشهد الخامس -1-) جاء قول مصطفى هذا حينما لاحظ أن محمودا قد أصابه هلع بسبب رؤيته "عرقوب" يرتدي رداءه . فيفهم من هذا القول أن هناك حقيقة "لعبة" ستكون عواقبها وخيمة لأن العرش هو أساس اللعبة .

ولم نك ندرك أن للملك زوجة لو لم يدلنا عليها ما قاله "عرقوب" لمحمود .

محمود : والملكة ؟

عرقوب : والملكة ... مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه وتطعمه بيدها ... (المشهد الخامس -4-)

إن استنتاجات المتكلم (مصطفى) بفعل المعلومات المسبقة الكائنة بحوزته هي التي جعلته يقول ما قال . كان يعرف أن ذلك ما هو إلا مجرد لعبة ، رغم الشكوك التي بدأت تساوره عند قول محمود ذلك .

بإمكاننا لو وضعنا أنفسنا مكان الملك أن نستنتج ما يلي :

من الخطأ أن يكون "أبو عزة" المغفل ملكا (حقيقيا) لأنني أنا الذي وضعته في هذا المكان لتكون اللعبة أكثر شراسة ومرحا ، وبالتالي جاء قول الوزير باطلا وفي غير محله ، إن هذا الذي قصده محمود بالملك ما هو إلا صاحبنا الفاشل والمغفل "أبو عزة" . ولكن لماذا قال محمود ذلك ؟ (وهذا ما يفسر انتفاضته) .

وقد أدرك محمود تلك الشكوك التي كانت تساور الملك .

محمود : حقا هذه هي اللحظة ، الشكوك كانت تساور مولاي هذا الصباح ولن يصعب إزاحة وزير لم يقتنع أنه الوزير ، أما مولاي فسيظل مولاي ... (المشهد الخامس -4-)

إنه مقتنع بأن وزارته لن تطير من بين يديه ، ومقتنع أيضا بأن عدم الاقتناع بالمنصب سيؤدي بصاحبه إلى اقتلاعه منه (منصب الملك أو الوزير) كما هو الحال بالنسبة لـ "عرقوب" وكذا الملك الحقيقي .

وكان يقصد أن ثبوته هذا بجانب الملك هو ثبوت أمام الملك القادر على الحفاظ على عرشه مهما كلفه ذلك ، ومثل هذا الملك يجيد استعمال جميع ما يملك ليمسك بزمام الأمور ولو استعان بأغنياء المملكة وبرجال دينها .

وقد نتحدث في هذا المقام عن خرق أحد قوانين الخطاب وهو قانون المشاركة إذ أن الوزير كان يقول للملك أشياء بقصد الوقوف على استنتاجات غير تلك التي لدى الملك ،

فحينما كان يقول : أما مولاي فسيظل مولاي ، فإنه كان يقصد "أبا عزة" ، وأنه لن يكون وزيرا له ، وهو غير الاستنتاج الذي قد يصل إليه مصطفى إذا نظرنا إلى ذلك من خلال السياق . فهو سيفهم أن محمودا (الوزير) سيظل دوما وفيا له .

إن هذا الخرق لقانون المشاركة جاء متعمدا لأنه لم يرد الكشف عن نواياه ، وهذا ما يفسر استخدام استراتيجيات الأقوال المضمرة .

مسرحية "أهل الكهف" :

هي مسرحية جرت أحداثها في نقطة ثابتة من التاريخ وفي مكان محدد من المعمورة . وقد تناولتها الكتب السماوية حيث جاءت في القرآن الكريم تسمية سورة بأكملها باسم تلك الحادثة . ويمكن لنا أن نصرح ، قبل ان نشرع في دراسة مختلف الافتراضات المسبقة التي احتواها بعض خطاب شخصيات المسرحية ، بأنه إذا كانت مسرحية "الملك هو الملك" تحتوي افتراضا مسبقا يشير إلى طبيعة الصراع السياسي في المجتمعات التي لا يشكل فيها الشعب مصدر السلطة وشرعيتها ، فإن الافتراض المسبق في مسرحية "أهل الكهف" ينم عن العلاقة الأبدية للإنسان بعامل الزمن . إذ أن الفتية الثلاثة ، وإن لم يغيّر الزمن من إدراكهم لذواتهم ، إذ ظنّوا أنّهم ما لبثوا في الكهف إلا بضع ساعات أو يزيد ، إلا أن الزمن كان قد ساهم في إدراكهم للغير وإدراك الغير لهم وذلك حينما اكتشفوا أنهم يتحدثون مع أشخاص يشكلون أحفاد أحفاد الأشخاص الذين عاشوا في عصرهم ، فقد اكتشف الراعي "يمليخا" أنه لا أثر لغنمه في المدينة ، واكتشف "مرنوش" بعد بحث طويل وعناء في السؤال أن زوجته وابنه قد توفيا منذ قرون ، وأن ابنه كان قد توفي في سن الستين ، بعد ما كان بطلا من أبطال الأمة في محاربته للأعداء أثناء الغزوات ، وحتى قبره لا يكاد يرى إذ فعلت فيه السنون ما فعلت . و"ميشلينا" الذي ظن ، مكذبا لصديقيه ، أن "بريسكا" لا زالت حية ، اكتشف أن "بريسكا" التي تحدث معها ما هي إلا ابنة ملك حكم المنطقة ثلاثة قرون بعد وفاة "دقيانوس" .

نلاحظ من ناحية أخرى ، وهذا ما أراد "توفيق الحكيم" الوصول إليه ، أن الزمن لا يمكن له أن يغير من الأحاسيس النبيلة للإنسان ، حيث لبث "ميشلينا" على حب "بريسكا" كل تلك القرون ، رغم اكتشافه بعد حوار طويل ، جرى بينه وبين "بريسكا" ابنة الملك الحديث ، ملؤه الالحاح والتعنت والإصرار على اعتبارها حبيبته "بريسكا" ابنة "دقيانوس" .

كانت كل الافتراضات المسبقة لـ "بريسكا" الحديثة تشير إلى أن "ميشلينا" يتحدث مع شخص غير ذلك الموجود في ذهنه ، فقد دعمت خطابها ذلك بمعطيات تاريخية علها ستقنعه بما قالته ، ولكن "ميشلينا" كان مصرا على إلحاحه .

بريسكا : فهمت إني لست "بريسكا" التي تقصدها ، يا إلهي كل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن ، بل للأخرى[1] .

بريسكا : إن "بريسكا" ابنة "دقيانوس" ، خطيئتك التي تهواها ماتت منذ ثلاثمائة عام[2] .

بريسكا : ألم يخبرك أحد بقصة العراف الذي جاءوا به ساعة ميلادي لينظر طالعي .

ميشلينا : (كمن يتذكر) : العراف ؟

بريسكا : لقد تنبأ بأني حينما أكبر سأشبه القديسة "بريسكا" ابنة "دقيانوس" ، ولهذا دعوني باسم بريسكا[3] .

وتختلط عليه الأمور من جراء ما جرى بينهما من حوار . فنجده يقول :

بريسكا عزيزتي ، تعالي .. أنت هي .. رباه أنت لستِ إياها ... لست إياها ... ومن تكونين إذن ؟ أنت ؟ أنائم أنا ؟ أحي أنا ؟ ألكون في حلم مضطرب مختلط . إلهي ؟ إلهي ؟ أيها المسيح . أيها الإله ، أعطني عقلي أرى بـه ، أعطني النور أو أعطني الموت . اليقظة. النوم . العقل . العقل "مرنوش" أين أنت يا "مرنوش" ؟ أين نحن ؟ أين نحن الآن ؟ أحلام الكهف ؟ أهي أحلام الكهف ؟ أأنا في حقيقة ؟ أأنا في الكهف ؟ ما هذه الأعمدة ؟ ... إليَّ يا "مرنوش" يا "يمليخا" ... إننا لا نصلح للحياة .. إننا لا نصلح للزمن ... ليست لنا عقول لا نصلح للحياة ...[4] .

إن الشيء الوحيد الذي لم يفعل فيه الزمن فعلته هو إحساسه نحو "بريسكا" ونحو صاحبيه الذين قضى معهما أكثر من ثلاثة قرون دون أن يشعروا بذلك .

ولم يؤثر طول الزمن في حب "بريسكا" لـ "ميشلينا" ، ويتجلى ذلك حسب ما ذهبت إليه "بريسكا" انطلاقا من قول العراف بأنه سيكون لـ "بريسكا" نفس مصير الفتيان الثلاثة ، أي

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 93 .

(2) نفسها ، ص 94 .

(3) نفسها ، ص 96 .

(4) نفسها ، والصفحة نفسها .

دفنها معهم في الكهف وهي حية ، وقد دفق ذلك في قلبها نبعا من الحب تجاهه مثل ذلك الذي كان لـ "بريسكا" ابنة "دقيانوس" نحوه ، وهذا ما يفسر ويؤكد قول العراف ، بمعنى إن الزمن سيقتل كل ما في الإنسان من جسد وعقل ، ولكن الشيء الذي لا يقدر عليه هو الحب :

بريسكا : بل عش ، عش لي ، لا تمت أني أحبك .

ميشلينا : الز ... من .

بريسكا : الزمن ؟ لا شيء يفصلني عنك . إنّ القلب اقوى من الزّمن .

مشلينا : أحلم ... آخر ... سعيد .

بريسكا : بل حقيقة ... حقيقة خالدة يا مشيلينا .. أنا بريسكا ، وليس يهمني بعد أن أكون إياها أو لا أكون ، بل من يدري ؟ لعلي هي ، إن الشبه بيننا ليس مصادفة .. ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك ... مقابلتنا في هذا الجيل ... إنك بعثت لي ، وبعثت أنا لك ، بعثا من نوع آخر ، قم واحي وعش ...

مشيلينا : (يجاهد) نعم لست أريد ... لست أريد الموت ... رباه ! أنقذني هاهي ذي السعادة ، ها قد قهرنا الزمن ... القلب قهر .. (تخونه قواه) .

بريسكا : (وهي ترفع رأسه بين ذراعيها) نعم ... نعم القلب قهر الزمن ، إني منذ حادثتك أول مرة ، كأني أحبك منذ ثلاثمائة عام ...(1) .

وقد أراد "توفيق الحكيم" من خلال خطاب شخصياته أن يثبت حقيقة وهي أن عاطفة الحب هي عاطفة مقدسة بنفس درجة التقديس الذي يستمد مصدره من الوحي . وهذه العاطفة هي التي جعلت من "بريسكا" ابنة "دقيانوس" قديسة . والأمر نفسه بالنسبة لـ "بريسكا" ابنة الملك المسيحي . فالأولى أفنت حياتها في حب "ميشلينا" ورفضها الزواج من أي شخص آخر ولا حتى أن تحب شخصا آخر . فقد ماتت دون زواج كإشارة لوفائها لـ "ميشلينيا" . والثانية اختارت أن تدفن حية في القبر لتظل بقية حياتها إلى جانبه حتى تعوض تلك الأيام والسنين التي حرمت منها الأولى . وهو ، في نظر "توفيق الحكيم" القداسة بعينها فقداسة المسيح (عليه السلام) – في نظر المسيحين – تكمن في تحمله لذنوب البشرية جمعاء . وهذه القداسة عينها توازي بل تساوي قداسة احترام العاطفة الإنسانية النبيلة ، بل والموت من أجل أن تعيش .

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 127 .

ويعد الحوار الأخير بينها وبين معلمها "غالياس" ، وقد أوردناه منذ البداية ، أحسن ما يعكس هذا الافتراض السالف ذكره ، فقد رفضت "بريسكا" أن يقال عنها إنها قديسة ويخلد اسمها تحت هذا النعت . أراد "توفيق الحكيم" ، من خلال خطاب "بريسكا" ، أن تكون عاطفة الحب أقدس من العاطفة الدينية ، لأن القداسة في نظر الناس هي تلك التي تستمد مصدرها من الوحي الديني . وهذا ما يطرح أخيرا على بساط المناقشة قيمة الذات الإنسانية وعلاقتها بالدين .

"حلاق بغداد"

ألفت هذه المسرحية على نمط القصص الشعبي ، وهي بالتالي تعالج قضايا اجتماعية وأخلاقية تتعلق بعمق المجتمع العربي بكل ما ينطوي عليه من خصوصيات . والحكايتان يدور موضوعهما حول ما تعانيه المرأة في مجتمع طغت عليه سلطة الرجل وشملت جميع شؤون الحياة . أما الحكاية الأولى فالحديث فيها يدور حول علاقة الرجل بالمرأة وما يتخلل هذه العلاقة من عراقيل ، والحديث في الحكاية الثانية يدور حول علاقة المرأة بالإدارة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى حوى خطاب المسرحية افتراضات مسبقة أخرى أهمها ما للفضول من أثر على العلاقات بين الأشخاص . إذ أنه سلوك غير محبذ في المجتمع ، رغم كون صاحبه تسبب في إنقاذ شخصين وتزويجهما إلا أنه وكنتيجة لذلك انتزع منه القاضي رخصة الحمّال بعد أن انتزع منه رخصة الحلاق قبل ذلك . وبما أن الحكايتين ترويان قصة فضولي فإن هذا الأخير يعتمد في ذلك على ما توفره اللغة وظروف الخطاب من أقوال مضمرة وافتراضات مسبقة ليصل إلى غايته وهي معرفة كل شيء عن الناس . وهذا ما قد ظفرنا به في هذه المسرحية التي يعتمد فيها أبو الفضول على حيله الكلامية التي يفك بها الرموز التي احتوتها خطابات الآخرين . وقد أدرك أن أحسن وسيلة كلامية إخبارية هو التلاعب بالافتراضات المسبقة . فقد كانت حيله ذكية إلى درجة حملت الطرف الآخر على إخباره عن كل ما في خلده . وقد ساعدته قوته في الملاحظة على الوصول إلى مآربه . إذ نجده يقول حينما دخل إلى بيت "يوسف" وهو يحمل بقجة "شفيقة" :

أبو الفضول : لسال عن عرس . الله ! غريبة ؟!

كان يعلم عند حمله لبقجة "شفيقة" أن هناك شيئا ولكن استنتاجاته لم توصله إلى نتيجة منطقية لأنه تنقصه عناصر كثيرة . وقد تخفى وراء أجر حمله للبقجة إذ أنه لم يكن راضيًا

عن هذا الأجر ، لأن البقجة ثقيلة حسب زعمه ، وفي الوقت نفسه لـم يرغب فـي أخذ الأجر ذاته لأنه كان يعرف أن هناك أمر معينا وعليه يجعل "شفيقة" تدفع أكثر من اللازم .

يوسف : وكل غريبة صادفتها ... وكل حادث وقع لك ... ما الذي استرعى انتباهك هنا في بيتي ؟

أبو الفضول : (لا يزال حذرا) انتباهي ؟

شفيقة : لا تتكلم ! لا تجب !

أبو الفضول : انتظري يا ست ! السيد يحدثني ... لا تقطعي رزقي ! الذي أثار انتباهي أن البيت ليس فيه زينات ولا شيل وحط . البيت نظيف نعم ... ولكن في الأمر شيء .

أبو الفضول : أنت في مأزق يا سيدي .

ثمّ يحاول أن يذهب أبعد من ذلك في حمل "يوسف" على الإقرار بالحقيقة ، وما كـان لـ "يوسف" إلا أن يتصرف بطريقة تؤكد ما ذهب إليه "أبو الفضول" . حينمـا همّ "يوسف" على أذيته قالت شفيقة :

دعه يا "يوسف" . في يوم عرسك .

وقد اطمئن "أبـو الفضـول" لأنـه استطاع أن يقتطـع منهمـا جزءا من الحقيقـة فعليـه أن يتحايل أكثر ليعرف كل شيء :

عرس : اهه يا سيدي .. أنا لم أتجنّ .. هنا عرس .

وبما أن الجميع قد أقرّوا هذه الحقيقة ، فسوف يسيرون فـي حديثهم إلـى أبعد مـن هذه النقطة ، وهو ما أراده "أبو الفضول" :

يوسف : (قد تمكّن منه تماما) ستخرج من هنا إلى السوق ... هه ؟ يسألك زملاؤك أين كنت ... كنت أحمل ثياب العروس ... من هي العروس ؟ آه . هما في مأزق ... ما هو ؟ من العريس ؟ ما شكله ؟ عنوان بيته ؟ الجارية قادمة من حي دجلة إلى ما وراء المسجد ... من بيت من ؟ ومن هنا لهنا بغداد كلها تلوك حكايتي . لن تخرج من هنا حيا...

أدرك "يوسف" ما يدور في ذهن "أبو الفضول" من استنتاجات ، نتيجة لمعرفتـه بطريقة التفكير في المجتمع .

ورغم الورطة التي تورط فيها "أبو الفضول" ، فإنه ما زال يطرح الأسئلة ليعرف أكثر عن "يوسف" :

شفيقة : احبسه يا يوسف وسافر أنت ... لا تحمل هما .

أبو الفضول : (يقفز) ستسافر ؟!

ولكن "أبو الفضول" في هذه الوضعية الخطابية ليس له الحق في طرح الأسئلة لأنه لن يتحصل على إجابة من جهة ، وهو موجود تحت رحمة "يوسف" من جهة أخرى .

فكان "أبو الفضول" يستغل الافتراضات المسبقة لـ "شفيقة" للمعرفة أكثر وللخروج من ورطته . وهذا ما فعله حينما قالت لـ "يوسف" :

أرسل لك حلاقا يا يوسف .

فقد استغل هذه الفرصة واقترح على "يوسف" أن يحلق له رأسه وذقنه وقد نجح في ذلك . ويتقدم "أبو الفضول" قليلا قليلا في استنتاجه حينما دخل إلى غرفة "يوسف" ليحمل "قوطة" ، فرأى ما رأى ، وقال في نفسه :

أبو الفضول : ... الفراش فراش غرام ، والملابس متسقة في الخزانة وصندوق الأمتعة فارغ كقلب الخلي . والله ولا سفر ولا غيره هنا يا أبا الفضول سترى بعينيك وتسمع بأذنيك كل شيء ، إن لم يكن زواجا سريا فهو وصال عاشقين سخنين جدا ، وورطة فظيعة وقع فيها الولد .

يكون "أبو الفضول" هكذا قد عدل من العديد من استنتاجاته ، فهو يدرك أنه لا سفر هناك ، وقد لا يكون زواج سري إنما وصال عاشقين سخنين . وقد تأكد فعلا أن الولد في ورطة حقا .

ومن بين الحيل الذكية التي يعتمدها "أبو الفضول" في الحصول على معلومات استخدام الاحتجاج . فحينما كان يحلق شارب "يوسف" قال له :

أبو الفضول : الأمر يعتمد على المناسبة يا سيد ، هذا سؤال لزوم أحكام الصنعة . آه ... فالحلاقة فن . إن كنت ذاهبا لملاقاة أمير أو وزير أو كنت على موعد مع غانية سمينة لعوب أو كنت مقبل على جلسة تجار لتعقد صفقة ... أنفش لك شاربك ، أما أن كنت على موعد مع صبية رقيقة ... أخففه لك .

ولكنه لم ينجح في ذلك لأن "يوسف" كان قد أدرك هذه الحيلة ، فلجأ إلى إسداء النصيحة لعله سيصل إلى معرفة شيء جديد .

عين الحكمة ، فتى في مطلع العمر ، لكن الله يكملك بعقلك يا سي يوسف .

ولكنه لم يفلح أيضا في ذلك .

وعندما رفض "يوسف" إخباره ، التجأ إلى ما قاله الناس في السوق أثناء تجوله فيها حيث عرف قصة "يوسف" من أولها لآخرها ، وقد اخترع لـ "يوسف" قصة خيالية لعشيقين

اكتشفهما الوزير في البستان وقتلهما ، ولكن "أبا الفضول" لم يدرك بعد ماذا يريد أن يفعل "يوسف" ، ولذلك اخترع هذه الحكاية .

وقد كان يستغل المواقف الحرجة للحصول على المعلومات ، إذ بعد أن هم "يوسف" بإيذائه ، أخرج له من جعبته قصة اختطاف "يوسف" لفتاة من بيت القاضي . وقد كان يعترف أن غرضه الوحيد في ذلك هو إشفاء غليله :

أبو الفضول : (مذعور بحق والموسى على عنقه) شيء في قلبي يأكلني حتى أعرف. لا أهدأ حتى أعرف .

وعند دخول القاضي والوزير والخليفة عندما سمعا صراخا في ذلك البيت ، سأل الخليفة الوزير عما جرى فكشف الوزير عن القصة ، إلا أن الشيء الذي لم يتمكن "أبو الفضول" من اكتشافه هو رغبة "يوسف" في الانتحار هو وعشيقته ، وقد أذهله ذلك لأنه كان قد اكتشف أنه سرق الماء المسموم الموجود في الإبريق وعوضه بماء زلال مصبوغ بصبغة شعر .

أخيرا يمكن لنا ، بعد استعراضنا لطبيعة متضمنات القول في النصوص المسرحية الثلاثة ، أن نقول إن بناء الخطاب المسرحي (بالنسبة للمؤلف) وتأويله (بالنسبة للقارئ – الجمهور) يتوقف على النقاط التالية :

- الملكة اللغوية التي تساعد المؤلف على صياغة الافتراضات المسبقة ، وقدرة القارئ على استنباطها .
- أن تتوفر لدى القارئ المرجعية الثقافية للعمل المسرحي .

4-2- أثر الاحتجاج في الخطاب المسرحي :

سنحاول في هذا المبحث أن ندرس الأسلوب أو الأساليب الذي يتجلى فيها الاحتجاج في الخطاب المسرحي . ونعمل بذلك على توضيح عملية الاحتجاج في الخطاب العادي من خلال خطاب الشخصيات المسرحية : لأن المؤلف المسرحي في هذا السياق ، يصعب عليه أن يذهب بعيدا ، في صياغته لأسلوب احتجاج شخصياته ، عن أسلوبه هو في الاحتجاج . أضف إلى ذلك ، أن الغاية من احتجاجه هي حمل القارئ - الجمهور على الاقتناع بأفكاره ومقولاته - وقد أشرنا في هذا إلى الطبيعة الاستبدالية للخطاب المسرحي - . وسنضيف إلى ذلك ، إشارات إلى أساليب الشرح في المسرح باعتبار الشرح يشكل - كما أشرنا سابقا - نمطا من الاحتجاج .

إنه حينما تكون الحضارتان متباعدتين ، وطرق التفكير فيهما مختلفة ، يبدو الاحتجاج أكثر تعقيدا ، لأن الاستنتاج يقوم على معطيات ومقدمات ثابتة زمنيا ومكانيا ، ومجرد تغيير العنصرين يحدث هشاشة في الاحتجاجات ، وتضحى العملية التبليغية ، انطلاقا من ذلك ، مشوشة ، الأمر الذي يثير سوء التفاهم بين المتخاطبين ، حتى وإن تظاهر بعضهم بفهمه لاحتجاجات الآخر . وهو ما حدث للفتية الثلاثة في "أهل الكهف" . لقد وجد "مرنوش" و"يمليخا" و"مشلينا" صعوبات جمة في إقامة علاقات تبليغية سوية مع أصحاب مدينة "طرسوس" ، بسبب اختلاف منطلقاتهم في الاحتجاج نتيجة اختلاف مرجعياتهم . كان هؤلاء يدركون أن الفتية الثلاثة هم الذين ذكرهم الناس منذ ثلاثة قرون . فهم يمثلون ، في أعينهم ، رجالا قديسين ، فكانت مخطاباتهم لهم قائمة على هذا الأساس .

غالياس : ألم أحدثك يا مولاي فيما حدثتك عن تاريخ عصر الشهداء أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دقيانوس ، ولم يظهروا ، ولم يعلم عنهم شيئا ، وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينشئون عنهم الأساطير مؤكدين عودتهم ؟ ... ولقد قرأت كتبا قديمة تتنبأ بيوم يظهرون ...

الملك : أتؤمن إذن بهذا يا غالياس ؟

غالياس : (في حماسة وفرح) كل الإيمان يا مولاي ، نعم الآن لا ريب عندي في أنهم هم. ولقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاي لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد ولأن عصرك عصر المسيحية الزاهرة(1) .

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 38 ، 39 .

إنهم شديدو الاعتقاد بأن هؤلاء الفتية جاؤوا من عصر آخر وإن ظهورهم ذلك جاء على سبيل إثبات المعجزة الإلهية ليكون الناس أكثر إيمانا بالله وبالمسيح . فقد جاء اعتقادهم ذلك مصوغا على ما يلي : في العهود الأولى من المسيحية ، كان هناك ملك "دقيانوس" ناقم على هذا الدين فأقام مذابح للمسيحيين ، فكان من بينهم قريبين له ، حيث هربوا بدينهم ومعهم راعي وكلبه "قطمير" . واختفوا من ذلك الوقت ، والناس من بعدهم كانوا ينتظرون رجوعهم، ولكنهم سيظهرون في عصر نسيهم الناس ، وكنتيجة لذلك سيظهرون في عصر الملك المسيح .

وبالتالي فإن خطابات الملك و"غالياس" وباقي الناس ، جاءت مصاغة بالمعطيات السابقة الذكر . الأمر الذي لم يقتنع به الفتية الثلاثة ، إذ اعتقدوا أن ثبوتهم في الكهف لم يدم طويلا : ﴿قال قائل منهم كم لبثتم* قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم*﴾(1) .

ميشلينيا : أنا كذلك – لو تعلم – ضيق صدري مثلك ، مرنوش كم لبثنا هاهنا ؟

مرنوش : يوما أو بعض يوم .

مشلينيا : من أدراك ؟

مرنوش : وهل ننام أكثر من هذا القدر ؟

مشلينيا : صدقت ...

إن سؤال مرنوش : "وهل ننام أكثر من هذا القدر" ، هو ذو قيمة احتجاجية . فقد أثار في عقل "مرنوش" استنتاجات جعلته يقتنع بمضمون السؤال : إن طبيعة الإنسان لا تسمح له أن ينام أكثر من يوم أو بعض يوم ، وبالتالي لا يمكن لهم أن يناموا أكثر من هذه المدة . وقد تحدث "ديكرو" في هذا السياق عن ((الجانب الاحتجاجي الداخلي للسؤال))(2) . إن "مرنوش" الذي اقتنع بعدم قدرة الإنسان على النوم أكثر من يوم ، استطاع أن يقنع مشلينيا بصحة هذا الاعتقاد .

مرنوش : ويحك إلى أين ؟

مشلينيا : أوتريدني على المبيت هنا ليلة أخرى ؟

مرنوش : ليلتين أو ثلاثا ، حتى نأمن على حياتنا من دقيانوس...(3)

---

(1) الكهف : 19 .

(2) ديكرو وأنسكومبر L'argumentation dans la langue ، ص 127 .

(3) ت.ح.أ.ك ، ص 5 ، 6 .

نلاحظ أن سلوك مشلينا جاء مطابقا لاعتقاد مرنوش الذي صاغ احتجاجه على شكل استفهام يراد منه النفي ، أي نفي الاحتجاج الوارد في سؤال مشلينا . وعند دخول الفتية إلى الملك المسيحي ، لم يكد أحدهم يفهم احتجاجات ومقاصد الآخر ، خاصة الفتية الذين لم يفهموا ماذا يحدث لهم ، وفي أي زمان أو مكان هم الآن .

الملك : (يتجلد ويتقدم إليهم ، قائلا في صوت متغير بعض الشيء) لقد نزلتم على الرحب أيها القديسون ، إننا قد انتظرناكم طويلا كما انتظركم من قبل أجدادنا وأجداد أجدادنا ، وإنه حقا لشرف عظيم أن ...

يمليخا : ... انظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند ، في أي بلد نحن ؟!

الملك : (يستطرد) نعم أنه لشرف عظيم أن تخصوني بهذا الفخر وتظهروا في عصري دون عصر أجدادي المسيحيين .

يمليخا : (هامسا في دهشة لمرنوش) هذا الملك مسيحي .

مرنوش : (وهو يسكته) ألم تفهم غير هذه الكلمة ؟

الملك : (للصياد) وأنت أيها الصياد الذي دلنا على مكانهم الكريم ... سأكافئك . نعم أيها القديسون إننا كنا ننتظر هذه اللحظة المجيدة ، لحظة ظهوركم منذ أمد طويل كما هو مدون في التاريخ .

مرنوش : (هامسا وكأنه يخاطب نفسه) هذا الملك مجنون(1) .

إن الملك ينطلق من خلفيات مرجعية غير تلك التي عند الفتية الثلاثة . وهذا ما جعلهم لا يفهمون شيئا مما قاله الملك ، من جهة ، وقد عملوا على تكييف احتجاجاتهم ، من جهة أخرى ويتجلى ذلك في قول مرنوش :

مولاي ، كم أحمد الله على هذه المعجزة الحقة ، إذ أهلك دقيانوس الظالم في طرفة عين ، وأخلفك على العرش في الحال وكنت أود أن أطنب في شكر الله على توليتكم بين عشية وضحاها – ملكا على أفئدتنا أجمعين لو لم تكن لي حاجة ملحة لا أستطيع عنها صبرا لحظة واحدة ... (الملك يبهت قليلا) أن يأذن لي الملك في الانصراف على الفور ، إن امرأتي وولدي ينتظران أوبتي في قلق منذ أسبوع ، وربما أكثر من أسبوع ...

ولكن هذه المحاولة لـ "مرنوش" والتي تبعتها محاولات "ميشلينا" و "يمليخا" أخلطت الأوراق . فلم يعد الملك يفهم شيئا مما يحدث له .

---

(1) نفسها ، ص 46 .

الملك : (همسا) هؤلاء القديسون مجانين .

غالياس : (يبهت) : مجانين ! اللهم غفرانا ! وأين ذهبوا يا مولاي .

الملك : ذهبوا ... أحدهم إلى بيته .

غالياس : بيته ؟!

الملك : هكذا قال ! والثاني إلى غنمه التي ترعى الكلأ .

غالياس : والثالث .

الملك : الثالث راح يحلق(1) .

إن الملك يدرك أن هؤلاء القديسين جاءوا من عصر آخر ، ولكن باعتبارهم قديسين ، فمن الضروري أنهم يدركون وضعيتهم الجديدة هذه ، ولكن خطاباتهم تلك لا تشير إلى أي شيء من هذا القبيل . وهم بالتالي يتصرفون وكأنهم مجانين ، وهي النتيجة التي خرج بها الملك من استنتاجه .

ونتيجة لذلك ، انقطعت العملية التبليغية بين طرفي الخطاب . ولكن الأمور بدأت تتضح أكثر فأكثر بالنسبة لـ "مرنوش" و "يمليخا" أولا ، ثمّ "مشلينا" أخيرا .

كانت استنتاجاتهما تتحول واعتقاداتهما تتغير بسبب ما اكتشفاه من حقائق : فقد اكتشف "مرنوش" أن ابنه وزوجته توفيا ، وأن ابنه توفي منذ ما يقارب ثلاثة قرون بعد ما حارب العدو ((ومات شهيدا في سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم)) . أما "يمليخا" فقد اكتشف أنه لا أثر لغنمه . كان أول من اكتشف أنه في عصر غير عصره .

ولكن مشلينا لم يقتنع بما اقتنع به "مرنوش" و "يمليخا" في اكتشافه لحقيقة الأمور :

مشلينا : تريد أن تزعم أنت يا مرنوش ما زعم يمليخا أمس !

مرنوش : لاشك عندي الآن ...

مشلينا : أيها المسكين ! لقد جننت مثل يمليخا . هذا كل ما في الأمر .

ثمّ تساور ميشلينا بعض الشكوك :

مشلينيا : ماذا تريد ؟ إما أن كل هذه حقيقة ، وإما أن كل هذا خلط وأن ليلة الكهف المخيفة قد أثرت في عقولنا ! وأغلب ظني أن هذا ليس حقيقة ، فها هي بريسكا موجودة كما فارقتها . ماذا تقول في بريسكا يا مرنوش وقد رأيتها مثلي البارحة ؟ أعاشت هي كذلك ثلاثمائة عام ؟

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 46 ، 47 .

ولكن اعتقاده لم يدم طويلا ، فقد انحاز إلى اعتقاد مرنوش بعد حوار طويل جرى بينه وبين بريسكا ، تبين له فيه حقيقة ما ذهب إليه صديقاه .

أما البعد الثاني من الاحتجاجات وهو الذي يتعلق بما يرغب فيه المؤلف من إقناعنا به ، فقد أشرنا إليه في المبحث السابق – في حديثنا عن هذه المسرحية . ولا نرغب في إعادتها لئلا ندخل الملل في نفس القارئ .

الباب الثالث

أفعـال الكـلام

تقديم

1 - تصنيف الأفعال الكلامية

1-1- تصنيف أوستين

1-2- تصنيف سيرل

1-3- بين الفعل الكلامي والفعل الإنشائي

2 - الأفعال الكلامية غير المباشرة

3 - لمحة حول دراسة العرب للأفعال الكلامية المباشرة

3-1- دراستهم للأفعال الكلامية غير المباشرة

4 - النمط التداولي للخطاب في المسرح من خلال أفعال الكلام

4-1- شروط النجاح

4-2- الأفعال الكلامية الجامعة

4-3- فعل الاعتذار

4-4- التبادل الكلامي والأفعال الكلامية

تقديم

سنتعرض في هذا الفصل إلى النمط الثالث من التداولية ، الذي أطلق عليه بعضهم اسم : "تداولية أفعال الكلام" . والمؤسس الأول لهذه النظرية الفيلسوف الإنجليزي "أوستين"* . فهو يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار ، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية . حينما يقول القاضي : "فتحت الجلسة" يكون قد أنجز فعلا اجتماعيا وهو فتح الجلسة .

تقول "أوركيوني" : ((إن الكلام بدون شك ، هو تبادل للمعلومات ، ولكنه أيضا تحقيق لأفعال مسيّرة وفق مجموعة من القواعد (بعضها كلية حسب هابرماس) من شأنها تغيير وضعية المتلقي وتغيير منظومة معتقداته و/أو وضعه السلوكي ، وينجرّ عن ذلك أن فهم قول معين يعني التعريف بمحتواه الإخباري وتوجهه التداولي ، أي قيمته وقوته الكلامية))(1) .

ينطلق "أوستين" في نظريته من انتقاد الرأي القائل بوجود أقوال صحيحة نحويا ولكنها تفتقد إلى دلالات منطقية ((يعتقد الفلاسفة منذ زمن بعيد أن دور الإثبات ماهو إلا وصف لحال الأشياء ، ولأن إثبات شيء معين لا يمكن له أن يخرج عن إطار الخطأ والصواب))(2). ويصرح انطلاقا من ذلك أنه إذا كانت كل الأقوال التي "لا تحتوي على معنى" هي التي لا تخضع لمعيار الصواب والخطأ ، فما بال تلك الدالة على الاستفهام والأمر والنهي ... .أين يمكن تصنيفها ؟

توجد مجموعة من الأقوال ظاهرها إثبات ، وهي في نظر أولائك الفلاسفة يمكن أن تخضع لمعيار الخطأ والصواب ، ولكن مضمونها يعكس غير ذلك ، مثل تلك المستعملة في

---

* أوستين (1911 – 1960) : استاذ في فلسفة الأخلاق بجامعة أوكسفورد ، ويعدّ مؤسس تداولية أفعال الكلام ، وقد غيّرت أعماله مجرى الدراسات اللسانية في العشريات الأخيرة لهذا القرن . وهو ينتمي إلى أصحاب الفلسفة التحليلية ، لم ينشر شيئا في حياته . الكتاب الوحيد الذي نشر له هو How to do things with words ? كيف نصنع الأشياء بالكلم ؟ وهو عبارة عن مجموعة من المحاضرات ألقاها بين جامعة أوكسفورد والجامعات الأمريكية ، وقد جمعها ونشرها طلبته بعد وفاته .

(1) أوركيوني Enonciation de la subjectivité dans le langage ، ص 185 .

المناسبات الدينية والاجتماعية أو في تقويم السلوك . ((يرى أوستين أنه يوجد عدد كبير من العبارات اللغوية لا تستعمل فقط لوصف الواقع ، إن تحليل هذه العبارات انحرف منذ البداية بسبب تأثير النمط التمثيلي والوهم الوصفي))(1) .

إن هذه العبارات تحقق أفعالا بمجرد النطق بها ، فعندما نقول : أهنئك ، نكون في موضع تعليق عن فعل هو بصدد الحدوث في الواقع ، ويتمثل في إحساسي بالتعجب والفرح أمام فعل متحقق وناجح . فعندما نقول لشخص : أعجبنا بما فعلت ، نكون قد هنأناه بطريقة غير مباشرة .

وقد ميز "أوستين" بين نوعين من الأقوال :

النوع الأول هو تلك الأقوال التي تصف حالا معينا لشيء أو شخص ... ويسميها : "الأقوال التقريرية" ، وقد سماها العرب بالأساليب الخبرية ، وهي ((أن الكلام إن احتمل الصدق والكذب لذاته ، بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب ، سمي كلاما خبريا ، والمراد بالصادق ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع ، وبالكاذب ما لم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع))(2) .

أما النوع الثاني فهي لا تصف ولا تخبر ولا تمثل ولا هي خاضعة لمعيار التصويب ، إنما ميزتها الأساسية أن التلفظ بها يساوي تحقيق فعل في الواقع ، ويسميها "أوستين" : الأقوال الإنشائية :

1 – أعلن الجلسة مفتوحة .

2 – أتحداك على صعود الجبل .

3 – آمرك بفتح الباب .

لكي هذه الأقوال لا بد منها توفر مجموعة من الشروط ، فقول القاضي "أعلن الجلسة مفتوحة" ينتج عنه فعل الافتتاح ، وهو الوحيد الذي له الحق في ذلك .

والمثال (2) يمثل فعل التحدي ، وللتحدي شروط ، أهمها القدرة على القيام به .

---

(1) انظر : فرانسوا ريكاناتي : ص 96 F.RECANATI (1979) : La transparence et l'énonciation , Edition du Seuil , Paris .

(2) عبد السلام هارون (1981) : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ط 3 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 13

أما المثال (3) فيمثل الأمر . وليتحقق الأمر لا بدّ أن يكون هناك آمر ومأمور ونسق قانوني يسمح بتحقيق الأمر .

هذه الشروط يسميها أصحاب الفلسفة التحليلية بالقواعد التأسيسية التي سيأتي الحديث عنها لاحقا .

إن أفعال الكلام حين إصدارها تنجز وضعيات جديدة . فقد انجرّ عن التلفظ بالمثال (1) افتتاح الجلسة بعدما كانت مرفوعة .

وبالتالي فإن الحقيقة الوحيدة التي تسند إليها الأفعال الكلامية هي الإنجاز (1) وهذا الوضع يطابق وضع الفلسفة ، إذ أن هدفها ليس وصف الأشياء وملاحظتها وتمثيلها بقدر ما هو تحقيق وضع جديد بأفكار جديدة . والملاحظ أن النظرة القديمة للغة لا تميز بين هذين القولين :

1 – أمشي .

2 – أقسم .

فهما وإن كانا متشابهين نحويا ، إلا أن القول (2) مغاير تماما من حيث الدلالة لـ (1).
لا يختلف اثنان في أن أمشي هو كلام خبري ، أما أقسم فهو كلام إنشائي ، ينجر عن التلفظ به تحقيق فعل القسم .

يميز "أوستين" بين نوعين من الأقوال الإنشائية ، هناك أقوال صريحة ، أن بنية القول اللغوية شملت العناصر الدالة على الإنشاء ، وتسمى : الأقوال الإنشائية الصريحة ، وهي على شكل الفعل الدال على زمن الحاضر وهو مرتبط بفاعل مفرد ، مثل : آمرك ، أحذرك .

والنوع الثاني تعرف بكونها غير صريحة ولا مباشرة ، وتحقيق هذه الأفعال يتوقف على عوامل من السياق ، يسميها "أوستين" الأفعال الإنشائية الأولية . فالفعل الأولي للفعل الإنشائي الصريح التالي :

آمرك بغلق الباب . هو اغلق الباب

و

أحذرك من مخاطر الطريق ، هو احذر مخاطر الطريق

والصيغة اللغوية الدالة على هذا الفعل هي صيغة الأمر .

(1) ف. ريكاناتي : La transparence et l'énonciation ، ص 100 .

وفي مرحلة متقدمة من أبحاثه ، ميز "أوستين" في صلب الحديث بين ثلاثة أفعال(1) .

1 – **فعل الكلام** : وهو نفسه الذي يعني النشاط اللغوي الصرف ، ويدل على إنتاج قول ذي دلالة تخضع للتركيب .

2 – **الفعل الإنشائي** : والذي يدل على عمل ، أي العمل الذي ينم عن الحديث والذي يمارس قوة على المتخاطبين .

3 – **الفعل التأثيري** : ويدل على الحديث بوصفه قادرا على إحداث آثار ثانوية مترتبة على الفعل الإنشائي ، لكل كلام أثر يمتد بحيث يتجاوز اللحظة التي قيل فيها .

ويمكننا تلخيص ذلك بتحليل هذا القول :"إن لم تتعلم سأهجرك".

إن فعل الكلام إنما هو إنتاج هذه الجملة في حد ذاته ، أما الفعل الإنشائي فيتمثل في التهديد أو التحذير . في حين أن الفعل التأثيري يتعلق في هذه الحال ، باستثارة الخوف أو العدوانية أو التصميم على التعلم ...

ويشترط "أوستين" في تحقيق الفعل الإنشائي عامل القصد : والمقصود بذلك هو أن الفعل الإنشائي الذي يصدر عن شخص ، يرفض – في قرارة نفسه – دلالته ، يعتبر فعلا غير متحقق . فإذا قال شخص ، معزيا شخصا آخر :"إنا لله وإنا إليه راجعون". وهو لا يشعر بأي أسف نحو ذلك الشخص ، فلا نقول إن فعل التعزية قد تحقق ، لأن المتكلم قد يقصد أشياء أخرى وراء تلفظه بصيغة التعزية .

1 – تصنيف الأفعال الكلامية :

قسم "أوستين" الأفعال الكلامية من حيث معناها إلى مجموعات وظيفية ، لأنها كثيرة ويستحيل حصرها ، ثم إن إحصاءها العددي لن يفيد شيئا في فهم وظائفها في الحديث ، وهو تقسيم غير مستفيض باعتراف "اوستين" ذاته .

1–1– تصنيف أوستين :

1 – الأفعال الدالة على الحُكم :

وهى الأفعال التى تبت فى بعض القضايا بناء على سلطة معترف بها رسميا أو سلطة أخلاقية ، ولا يُشترط أن تكون دائما إلزامية ، فهى قد تدل على التقييم أو التقويم أو الملاحظة ، وتشمل على سبيل المثال أفعال : التبرئة ، الحكم ، التقدير ، التحليل ، إصدار

(1) انظر : أوستين ، المرجع السابق ، ص 153 – 166 .

مرسوم ... وقد شبه "أوستين" فعل الحكم بالفعل القانوني المختلف عن الفعل التشريعي والتنفيذي الذي يدخل ضمن مجموعة أفعال الممارسة .

وبعض أفعال الحكم عند صدورها عن القاضي تكون ذات صبغة علمية ، ويمكن إدخالها أحيانا في مجال الخطأ والصواب ، خاصة إذا كان الحكم الصادر لا أساس له .

2 – **أفعال الممارسة** : وهي الأفعال التي تجلي ممارسة الحق ، ولها القوة في فرض واقع جديد مثل : الانتخاب ، التعيين (الرسمي) ، الاستشارة الترشيح ... وهو تحكيم أكثر منه تقدير ، وقرار أكثر منه حُكم .

3 – **أفعال الوعد** : وهي الأفعال الكلامية التي تؤسس لدى المتكلم إلزامية القيام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب . إن المتكلم بتفوهه بالكلام يؤسس وجوب القيام بمحتوى قوله، ويحمل المخاطب على الاعتراف بهذه الإلزامية ، مثال ذلك : القسم، الرهان ، التعهد ، الضمان ...

4 – **أفعال السلوك** : وهي تشكل مجموعة متباينة ترتبط بالسلوك الاجتماعي للمتكلم ، وهي التي تحمل المتكلم على اتخاذ الموقف المنصوص عليه في القول إزاء المخاطب مثل : الاعتذار ، التهنئة ، التعزية ، الشكر ...

5 – **أفعال العرض** : وهي تدخل في علاقة مع ما يقوله المتكلم عند الحديث عن طريق الاحتجاج ، مثل : الإثبات ، التأكيد ، النفي ، الوصف ، التعريف ، التأويل ، الشرح ، التوضيح ...

ملاحظة :

يشير أو ستين إلى أن هذه المجموعات كلها متداخلة ، إذ يتدخل السياق أحيانا ليجعل من فعل الحكم فعل ممارسة أو العكس ، وهكذا في جميع المجموعات . والملاحظ أيضا أن هذا التقسيم لم يحظ بالإجماع ، فسيرل لم يقتنع بهذا التصنيف نظرا للغموض الذي وقع فيه أوستين لأنه لم يحدد معالم كل مجموعة . فمن مآخذ التصنيف الأوستيني أنه يفتقر إلى أسس ثابتة وواضحة ، ما عدا المجموعة الخامسة التي استعمل فيها أوستين مفهوم الغاية الكلامية كقاعدة لتحديدها : ((أفعال الممارسة تبدو محددة على الأقل بمفهوم ممارسة السلطة ... وأفعال السلوك تحديدها غير كاف ، كما ذكّر بذلك أوستين ، فهي تعود إلى ماهو قبيح أو

جيد بالنسبة للمتكلم والمستمع ليس إلا))[1] .

ونتيجة لذلك اقترح "سيرل" تقسيما آخر يتمثّل في الآتي :

1-2- تصنيف سيرل :

1 - **أفعال الإثبات** : غايتها الكلامية تكمن في جعل المتكلم مسؤولا عن وجود وضع للأشياء ويشمل : التأكيد ، التحديد ، الوصف ...

2 - **أفعال التوجيه** : وغايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين وتشمل الأمر ، النهي ، الطلب ...

3 - **أفعال الوعد** : وغايتها إلزام المتكلم بالقيام بشيء (وهو لا يختلف عن تعريف أوستين له ، باعتراف سيرل نفسه) .

4 - **الأفعال التعبيرية** : وتتمثل في التعبير عن حالة نفسية مثل : الاعتذار ، السرور...

5 - **الإعلانات** : غايتها إحداث تغيير عن طريق الإعلان وتشمل الأفعال الدالة على ذلك ، الإعلام ، الإخبار ، الإعلان ...

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التقسيم يتوقف على مجموعة من الاختلافات :

1 - الاختلاف في غاية الفعل الكلامي : إن الغاية من الأمر هو حمل الآخر على الأذعان .

2 - الاختلاف في مطابقة العالم للأشياء .

3 - الاختلاف في الحالة النفسية المعبر عنها : إن من يقسم يكون إحساسه مطابقا لذلك .

بالنسبة لأفعال الإثبات ، فإن المطابقة موجودة ، وقد ذكرنا الهدف ، أما الحالة النفسية فهي الاعتقاد .

أما أفعال التوجيه ، فالمطابقة موجودة ، والحالة النفسية هي القصد .

أفعال الوعد : المطابقة موجودة ، والحالة النفسية هي نفسها المعبر عنها في الغاية الكلامية .

أما الإعلانات : فالمطابقة تتحقق من الاتجاهين بمجرد تحقيق الفعل ، الحالة النفسية لا وجود لها بسبب العوامل المؤسساتية التي تميز هذه الأفعال .

---

(1) انظر : سيرل ، ص 49 . J.L. SEARLE (1979) : Sens et expression , trad. Joelle PROUST , Editions de Minuit , Paris .

المقصود بمفهوم مطابقة الكلمات للعالم أو العالم للكلمات ، فيلخصه سيرل في الآتي :

((لنتصور أن رجلا ذهب إلى السوق وفي يده قائمة الحاجيات التي حضرتها له زوجته أثناء عملية اقتناء تلك الحاجيات ، تبعه حارس يكتب كل ما اشتراه ، وفي خارج السوق ، لدى كل رجل قائمة المشتريات ... فقائمة المشتري ، الهدف منها هو جعل العالم مطابقا للكلمات ... وفي حال الحارس : الكلمات مطابقة للعالم))(1) .

ونجد ضمن الاختلافات الأخرى : الاختلاف في قوة وشدة عرض الغاية الكلامية ، فهناك فرق في أن أقول :

1 - أنا جائع

2 - إني جائع

يقول "ابن خلدون" : ((... وكذا تأكيد الإسناد على الجملة ، كقولهم : زيد قائم ، وإن زيدا لقائم ، متغايرة في الدلالة وإن استوت عن طريق الإعراب))(2) .

وهناك الاختلاف بين وضع المتكلم والمستمع باعتبارهما يحددان القوة الكلامية للحديث ، ويتجلى ذلك في الوضعيات التي يكون فيها المتكلم في مرتبة أعلى (اجتماعية ، عسكرية ، إدارية ...) من مرتبة المستمع .

وهناك الاختلاف في الفائدة التي يجنيها المتكلم والمستمع من الكلام . ويتجلى ذلك في الفرق بين أن نعزي شخصا أو نهنئه .

ملاحظة :

نشير في الأخير أن تصنيف "سيرل" لم ينج من الانتقادات ، أهمها تلك التي وجهها "وندرلايش" و"ريكاناتي" ، إذ يرى الأول أن كلا من تقسيم "أوستين" و"سيرل" غير مقنع . ويرى "وندرلايش" و "ريكاناتي" أن أفعال الوعد مثلا لا تشكل نمطا كليا لأفعال الكلام ، إنما يجب اعتبارها مجرد استجابات لأفعال التوجيه . فـ "سيرل" يعتبر أن الاستفهام مثلا هو جزء من أفعال التوجيه ، وبما أن الاستفهام من الناحية النحوية نجده مُعَلّما أو موسوما ، فإنه لا بد أن يشكل بذاته فعلا كلاميا مستقلا .

---

(1) سيرل : Sens et expression ، ص 42 .

(2) ابن خلدون ، المقدمة ، ط 3 ، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1967 ، ص 1064 .

أضف إلى ذلك أن في تقسيم "سيرل" لا مكان للتحذيرات والاقتراحات ولا حتى للنداء والتضرع والدعاء ، وبديلا لعمل "سيرل" اقترح "وندرلايش" شروطا أخرى تؤسس تصنيفا جديدا وهي أربعة :

1 – اعتماد العلامات اللغوية لأفعال الكلام : مثل أدوات الاستفهام وصيغ الأمر .

2 – اعتماد المحتوى والغاية الكلامية .

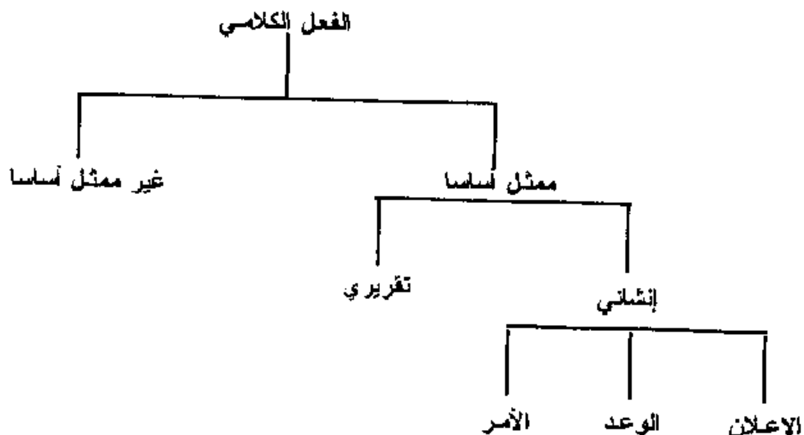
3 – اعتماد وظائف الأفعال في الكلام .

4 – اعتماد مصدر الأفعال ، كأن تكون أفعالا كلامية ، طبيعية ، اجتماعية ...

أما التصنيف الذي اقترحه "ريكاناتي" فنلخصه بالآتي :

هناك أفعال كلامية ممثلة أساسا وأخرى غير ممثلة ؛ الأولى تتمثل في التعبير عن سلوك اجتماعي تجاه المستمع ، فتنقسم إلى أفعال متحققة أو إنشائية وأخرى تقريرية .

والفعل الإنشائي ينقسم بدوره إلى فعل الوعد وفعل الإعلان وفعل الأمر ، ونوضح ذلك في الرسم البياني الآتي :



تجدر الإشارة إلى أنه – من جهة – لا "سيرل" ولا "أوستين" كان قد استعمل مصطلح Pragmatique في نظريتهما ، ومن جهة أخرى شاع استعمال هذا المصطلح للدلالة على نظرية أفعال الكلام على الرغم من أن العديد من الباحثين يجعلون نظرية أفعال الكلام تندرج في نظرية الحديث مثل "منقونو" و"فينيو"(1) الذي صنف نظرية أفعال الكلام ضمن التداولية، إلى جانب استراتيجيات المحادثة وقوانين الخطاب ونظريات الحديث والافتراضات المسبقة والاحتجاج ونظرية التبليغ المتعدد Polyphonie .

(1) انظر : فينيو . G. VIGNAUX (1987) : Le discours , acteur du monde , OPHRYS , Paris .

1-3- بين الفعل الإنشائي والفعل الكلامي :

نسعى فيما يلي إلى التمييز المنهجي بين مصطلحين يعتقد العديد أنهما يحملان نفس المضمون ، وأن استعمال أحدهما يغني عن الآخر ، لأن "أوستين" لم يركز على تحديد هذين المصطلحين . لذلك استُعملا دون تمييز ، رغم كونهما مختلفين .

إن الفعل الإنشائي يتميز بكون مرجعيته ودلالته تظهران في الفعل الذي يشكل تأديته ، عندما يأتي على صيغة المتكلم المفرد في الزمن الحاضر . إن : "أعدك" ، لا يعني فقط كوني قمت بالوعد ، ولكنني حققت فعلا وهو فعل الوعد ، إن قولنا لأحدهم : "نهنئك" : يجعلنا نقوم بفعل التهنئة ، ولكن عندما نقول "أشتمك" ، فإن الكلام هنا ليس إنشائيا . إن هذا الكلام تعود مرجعيته إلى فعل الشتم ، ولكن ذلك لا يساعد على تحقيق هذا الفعل .

إن الاختلاف الأول الذي أشار إليه "فرانسوا فلاهو"(1) ، هو أن الفعل الكلامي يتميز عن الإنشائي من ناحية البنية اللغوية . وبما أن الفعل الإنشائي يتحقق بصيغة المفرد المتكلم في زمن الحاضر ، فإن الفعل الكلامي لا يشترط ذلك ، إذ بإمكانه أن يتحقق بكلمة : مثل "شكرا" للدلالة على فعل الشكر ، بدل قول : "أشكرك" . أو "تعال" بدل قول "آمرك بأن تأتيني"، أو "أترجاك بأن تأتيني" .

وعلامة الفعل الكلامي ، غالبا ، هي صيغة الأمر ، والأمر قد يتحقق بوسائل أخرى غير لغوية مثل الإشارة والحركة ...

ملاحظة :

تجدر الإشارة إلى أن "أوستين" في مرحلة لاحقة من دراسته كان قد تخلى عن الثنائية: الإنشائي / التقريري ، إذ يقول بعدم وجود للكلام التقريري ، إذ الأقوال كلها أفعال كلامية ، إنما الاختلاف يكمن في صياغتها فقد يكون الفعل مباشرا أو غير مباشر . ويقول "فلاهو" إن الكلام الإنشائي يشكل قسما من أقسام أفعال الكلام ، يعرف دلاليا عن طريق الصيغ اللغوية ، وهو ليس بالضرورة فعلا كلاميا : ((إن هو إلا وسيلة لتحقيق الفعل ذاته ، وهو وسيلة وضعتها اللغة ليتم التعبير عن البعد الحقيقي لذلك الفعل ، وليجعل تحقيقه ممكنا))(2) .

---

(1) انظر : فرانسوا فلاهو ، ص 39 F.FLAHAULT (1978) : La parole intermedaire , Editions du Seuil , Paris .

(2) نفسه ، ص 40 .

وهذا يجرنا إلى تمييز آخر بين الفعل الكلامي الصريح والفعل الكلامي الضمني . إن الفعل الكلامي الذي يتحقق دون اللجوء إلى صيغة فعل الإنشاء ليس بالضرورة فعلا صريحا ، وهذا ما يظهر مثلا عندما أشتم شخصا بقولي : "أيها الأبله" .

إن الكلام الإنشائي يأتي عموما مقترنا بمفعول به يدل على الشخص الذي يقع عليه الفعل . إن مرجع المتكلم لا يظهر ، غالبا ، في الفعل الكلامي .

ولا ننسى أن التصريح بالشتم يخفي في باطنه أن المتكلم هو الذي يتحمل مسؤولية ذلك . فالدلالة الضمنية للقول : "يا أبله" هي : "أنا أتهمك بالبلاهة ، ولكن ذلك لا يعني أنك تتصف بها" . إن للسياق دورا في التحديد الدقيق للدلالات .

2 – الأفعال الكلامية غير المباشرة :

يعد "سيرل" من الأوائل الذين تناولوا بالدراسة تلك الأقوال التي لا تدل صيغتها على ما تدل عليه . لقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذرا إذا اكتفينا بما تحتويه الصيغة من معلومات . وأبرز مثال على ذلك المثال المشهور : "هل يمكنك أن تناولني الملح ؟" ، التي ظاهرها استفهام ، ولكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب .

يقول "سيرل" : ((وهناك حالات يتمكن فيها المتكلم من قول جملة ويريد بها معناها الظاهر ، ويدل ذلك على مقولة ذات محتوى إسنادي مغاير ، مثلا : يمكن للمتكلم أن يتلفظ بجملة : هل بإمكانك أن تناولني الملح ؟ ولا يدل على استفهام ، بل طلب بتقديم الملح))(1) .

وانطلاقا من هذه الإشكالية ، نطرح على أنفسنا السؤال الآتي : كيف للمتكلم أن يقول شيئا يصوغه في عبارة خاصة وهو يقصد به شيئا آخر ؟ وكيف للمستمع أن يفهم ما لم يصرح به المتكلم ؟ بمعنى : كيف يتم الانتقال من المعنى الصريح إلى المعنى المراد أو المستلزم خطابيا ؟ وكيف يمكن ضبط ومعرفة المعنى الذي تخرج إليه صيغة معينة من الصيغ الجملية كالاستفهام والنداء والأمر والطلب .

ولكي نكون أكثر دقة ، نقول انطلاقا من المثال السابق : هل بإمكانك أن تناولني الملح ؟

---

(1) سيرل : Sens et expression ص 71 .

لماذا الانتقال من الاستفهام إلى الالتماس بالضبط دون غيره من الأفعال الكلامية الأخرى .

لاحظ "سيرل" أنّ مثل هذه الأساليب أضحت أعرافا في لغات عديدة ، وقد حاول تفسير ذلك انطلاقا من دراسة أفعال الكلام والمعلومات المشتركة بين المتكلم والمستمع وأخيرا قدرة المستمع على القيام باستنتاجات :

س : لنذهب معا إلى المسرح .

ع : يجب أن أراجع لامتحان الغد .

القول (س) يشكل دعوة للذهاب إلى المسرح ، وهي تماثل أقوالا مثل :

"لنشاهد التلفاز" .

أو

"لنقرأ معا الكتاب"

من المنطقي أن يكون رد (ع) سلبيا للدعوة انطلاقا من السياق الذي أوردنا فيه ذلك المثال ، لأنه إذا نظرنا إلى (ع) من حيث المعنى فهو مجرد إثبات ، ومقولات مثل هذه لا يمكن لها أن تشكل ردا سلبيا على الدعوة مثلما هو الحال إذا قال :

"يجب أن أرتدي ثيابي" .

أو

"يجب أن أنظف حذائي"

كلا القولين لا يشكلان الرد السلبي على الدعوة السابقة .

والسؤال المطروح هو كيف تمكّن (س) من فهم رد (ع) على أنه رفض للدعوة ، وبطريقة عكسية كيف تمكن (س) من فهم رد (ع) على أنه رفض للدعوة ، بطريقة عكسية كيف تمكن (ع) من إفهام (س) رفضه للدعوة ؟

يسمي "سيرل" رفض (ع) لدعوة (س) بالفعل الكلامي الأولي ، ولكن رفض (ع) جاء بفعل كلامي ثانوي وهو ادعاؤه بأنه يراجع للامتحان ، وبالتالي فإن الفعل الثانوي يحمل دلالة جانبية ، أمّا دلالة الفعل الأولي فهي غير جانبيّة . وهذا ما يدعونا إلى طرح الإشكالية ثانية : كيف يمكن الانتقال من فهم الفعل الكلامي الثانوي الجانبي إلى فهم الفعل الكلامي الأولي غير الجانبي .

للإجابة عن هذا التساؤل ، يقسم "سيرل"(1) تحليله لما جرى بين (س) و (ع) سابقا ، إلى عشر مراحل ، وهي بمثابة نسق من القواعد الاستدلالية لوصف قدرة المخاطب على استنتاج وإدراك الفعل غير المباشر المنجز في مقام معين .

1 – تقديم الدعوة لـ (ع) ، إجابة هذا الأخير بأنه يراجع لامتحان الغد .

2 – أعتقد أن (س) متعاون في المحادثة ، وملاحظته تبدو في محلها (قوانين الخطاب) .

3 – الإجابة قد تكون بالإيجاب أو الرفض أو بدعوة أخرى أو مخالفة أو بمواصلة الحديث ... (نظرية أفعال الكلام) .

4 – ولكن قوله لا يشكل أي شيء مما ذكر ، فإجابته إذن في غير محلها .

5 – من المحتمل إذن أن يريد قول أكثر مما صرح به ، إن غايته الأولية في الكلام تخالف غايته الثانوية فيه .

يشير "سيرل" أنه في هذه المرحلة ، التي يعتبرها أخطر المراحل ، لا يملك المستمع أية وسيلة لفهم الأفعال الكلامية غير المباشرة ، إذ انعدمت لديه استراتيجية استنتاجية تمكنه من اكتشاف الحالة التي تغاير فيها الحالة الأولية للكلام الغاية الثانوية .

6 – أعلم مسبقا أن التحضير للامتحان يدوم أكثر من أمسية ، والذهاب إلى المسرح يدوم تقريبا نفس هذه المدة (معلومات خلفية) .

7 – لا يمكنه بطبيعة الحال الذهاب إلى المسرح والتحضير للامتحان في أمسية واحدة .

8 – أحد الشروط الأولية لقبول أية دعوة ، هو القدرة على إنجاز ذلك الفعل في ظل شرط المحتوى الإسنادي (نظرية أفعال الكلام) .

9 – لذا فإنني أعلم أنه قال شيئا ، وهذا يستلزم احتمال أن يرفض دعوتي .

10 – غايته الكلامية الأولية هي رفض دعوتي .

انطلاقا مما سبق يكون "سيرل" قد وضع تفسيرا شموليا للأفعال الكلامية غير المباشرة ولآليات تأويلها . هناك عوامل كثيرة هي بمثابة محفزات لـ "اللامباشرة" ، أهمها كما يذهب إلى ذلك "سيرل" الأدب والاحترام(2) .

---

(1) المرجع السابق ، ص 75 ، 76 .
(2) نفسه ، ص 77 .

3 – لمحة حول دراسة العرب لأفعال الكلام المباشرة

لن نسعى في هذا الإطار إلى وضع أسس النظرية العربية في تحليل وتقسيم الخطاب* بل سيكون هذا المبحث عبارة عن إلقاء ضوء على بعض النقاط التي توصلت إليها النظرية العربية في تحليل الخطاب في ظل السياق**.

إن العلم الذي تخصص فيه علماء العربية في تحليل الخطاب انطلاقا من علاقته بالسياق هو علم المعاني ، الذي يقول فيه "ابن خلدون" : ((هذا العلم الحادث في الملة بعد علم العربية واللغة ، وهو من العلوم اللسانية لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده ، ويقصد الدلالة عليه من المعاني(...)ويبقى من الأمور المكتنفة بالواقعات المحتاجة للدلالة أحوال المتخاطبين أو الفاعلين ، وما يقتضيه حال الفعل ، وهو محتاج إلى الدلالة عليه لأنه من تمام الإفادة ، وإذا حصلت للمتكلم ، فقد بلغ غاية الإفادة في كلامه ، وإذا لم يشتمل عليه منها فليس من جنس كلام العرب ، فإن كلامه واسع ، ولكل مقام عندهم مقال يختصّ به بعد كمال الإعراب والإبانة))(1) .

إن الإفادة في كلام العرب تكمن في النظر أساسا في أحوال المتخاطبين أثناء الحديث ضمن حال الخطاب ، وجاء بالتالي لكل مقام عندهم مقال .

ويقول السكّاكي مؤكدا ذلك : ((اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره))(2) .

---

* انظر في ذلك : مختلف الجهود التي بذلت من أجل "إعادة قراءة" التراث في ظلّ المعطيات الجديدة في مجال اللسانيات ، ونذكر في هذا المجال جهود أحمد المتوكّل – وقد نعرض لبعض آرائه في هذا البحث – وعبد الرحمن الحاج صالح وخولة طالب الإبراهيمي ... ونشير إلى أنّه رغم النتائج التي توصل إليها هؤلاء في هذا المجال فإنّنا نعتبرها قطرة في محيط التراث العربي الذي لا يزال يخفي علينا كنوزا لا تعدّ ولا تحصى .

** جاءت معالم هذه النظرية متفرقة في كتب البلاغة والتفسير والأصول ، ومن بين الذين تخصّصوا في هذا المجال السكاكي في "المفتاح" ، الزمخشري في "الكشاف" و "أساس البلاغة" ـ والجرجاني في "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" .

(1) المقدمة ، ص 1604 .

(2) السكّاكي (أبو بكر) : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، (د.ت) ، ص 70 .

وقد قسم العرب الكلام إلى : كلام خبري وكلام إنشائي . وجاء هذا التقسيم مراعيا لما سبق ذكره . يقول "ابن خلدون" في الكلام الخبري ما يلي : ((ألا ترى أن قولهم (زيد جاءني) مغاير لقولهم (جاءني زيد) من قبل أن المتقدم منها هو الأهم عند المتكلم ، فمن قال : جاءني زيد ، أفاد أن اهتمامه بالمجيء قبل الشخص المسند إليه ، ومن قال (زيد جاءني) أفاد أن اهتمامه بالشخص قبل المجيء المسند . وكذا التعبير عن أجزاء الجملة بما يناسب المقام ، من موصول أو مبهم أو معرفة ، وكذا تأكيد الإسناد على الجملة ، كقولهم : زيد قائم وإن زيدا قائم وإن زيدا لقائم ، متغايرة كلها في الدلالة ، وإن استوت عن طريق الإعراب))(1) .

إن ما عرضه "ابن خلدون" من قضايا في هذه المقولة ترتبط بما لخطاب المتكلمين من علاقة بحال الخطاب ، والمقام . إن استعمال تركيب بدل تركيب آخر لا يعود إلى اعتبارات نحوية ، كما يعتقد البعض . إنّ الكلام في مجمله تتحكم فيه عناصر التداولية كما أشرنا إليها في الفصول السابقة . إن الخطاب هو مراعاة للخلفيات المشتركة بين المتخاطبين ودور قوانين الخطاب في ذلك لا يمكن استبعاده . أضف إليه دور عناصر السياق المشتركة بينهم ، وإلا كيف نفسّر اختلاف الأقوال الثلاثة الآتية : "زيد قائم" ، "إن زيدا قائم" ، "إن زيدا لقائم" ، في تأديته المعاني مع كونها لا تختلف في الإعراب .

وما يؤكد أكثر علاقة الخطاب بالسياق إيراد "ابن خلدون" لعناصر لغوية لا يمكن معرفة دلالاتها ومرجعياتها إلا بالرجوع إلى حال الخطاب الذي قيلت فيها وهي المبهم والموصول ... وقد أكد "ابن خلدون" أنه أيّا كانت المعلومات المفهومية التي يحتويها الخطاب ، فإنه يتضمن سلسلة كاملة من العناصر تشير إلى درجة حضور المتكلم والصورة التي يكونها عن المخاطب : ((... فإن الأول عن التأكيد ، إنما يفيد الخالي الذهن ، والثاني المؤكد بـ"إن" يفيد المتردد ، والثالث يفيد المنكر))(2) .

انطلاقا من هذه المقولة ، يتوقف تحديد الدلالات على ما يوفره لنا السياق (أو القرينة حسب تحديد القدماء).إذ يشير "عبد الرحمن الحاج صالح"(3) إلى وجود نوعين من القرائن:

---

(1) المقدمة ، ص 1065 .

(2) نفسه ، والصفحة نفسها .

(3) انظر : عبد الرحمن الحاج صالح ، ص 504 A.Hadj Salah (1979) : Linguistique Arabe et Linguistique generale : Essai de methodologie du "Ilm el Arabiyya" , These de doctorat d'etat , T.2 .

1 – الحال ، وهو يمثل وضعية أحد المتخاطبين أو كليهما أثناء الخطاب من جهة ، أو الغرض التبليغي من جهة أخرى . يمكن لهذه الوضعية أن تدرك أثناء الفعل الخطابي مباشرة ، أو من المعارف المسبقة للمتخاطبين .

2 – ما جرى من الذكر المتقدم من أقوال .

هذه القرائن تؤثر بصفة فاعلة في تحقيق فعل الحديث وفي نتاجه (الحديث ذاته) . ولكي يكون هذا الأخير مقبولا ومستقيما لا بد أن يصدر حسب ما يقتضيه الحال (إخراج الكلام حسب ما يقتضيه الحال) .

فهذا يؤكّد من جهة أهمية الإخبار في العملية التواصلية وأن الفعل الكلامي يؤسس بمجرد إصداره علاقة خاصة بين المتخاطبين من جهة أخرى .

إنّ التخاطب يتأسس على تأدية المتخاطبين لأفعال الكلام ، لذلك أحاط العرب بظاهرة "الأغراض" أو الأساليب الإنشائية إحاطة شاملة ونظامية ، حيث يرى البلاغيون أن ثنائية الخبر والإنشاء هي الأصل في اللغة ، أمّا ما يتفرع عنها من أساليب قد تبدو خبرية ، ولكنها إنشائية في المضمون فهي فروع ، مثل : "رحمك الله" التي تقال لشخص عطس ، والتي تبدو إخبارا ، ولكنها تعني الدعاء : أدعو الله أن يرحمك .

يلاحظ "أحمد المتوكل" أن هناك اتجاهين في دراسة الأفعال الكلامية المباشرة(1) :

– هناك الاتجاه النحوي الذي ينظر في عبارات الاستفهام والأمر وغيرها على أنها أشكال ، وهم بالتالي يفصلونها عن وظائفها التداولية . ويمثل هذا الاتجاه "الصوري" – على حد تعبيره – النحاة .

– هناك الاتجاه "التداولي" الذي تتجلى معالمه في كتب البلاغة والأصول .

والأفعال الكلامية عند هؤلاء هي أفعال حقيقية تحققها الذات المخاطبة في مقامات بارزة .

يقول "ابن الأثير" في هذا الموضوع : ((إن البلاغي والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي ، وتلك دلالة عامة . وصاحب

---

(1) انظر : أحمد المتوكّل ، ص 162 . A.EL MOUTAOUAKKIL (1982) : Refléxions sur la theorie de la signification dans la pensee Arabe , publications de la faculte des lettres et des sciences humaines , Rabat .

البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة ، وهي دلالة خاصة . والمراد بها أو تكون على هيئة مخصوصة من الحسن ، وذلك أمر وراء النحو والإعراب ، ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور ، ويعلم مواقع إعرابه ، وضع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة))(1) .

ثم إن دراسة أفعال الكلام عند البلاغيين تختلف عن مثيلتها عند النحاة .

إن النحاة ينطلقون من الأشكال للوصول إلى الدلالات المتضمنة فيها ، أما البلاغيون فهو يدرسون دلالات تلك الأشكال باعتبارها أفعال كلام ذوات وجود مستقل من الأشكال ذاتها التي ترد فيها . وفي فترة لاحقة ينظرون في الآليات التي ترتبط فيها الدلالات بالأشكال .

والملاحظ أن بعضهم ذهب إلى تقسيم تلك الدلالات أو الأفعال الكلمية وتجميعها (الأفعال الكلامية) انطلاقا من :

1 – الغرض الذي يرمي المتكلم إلى بلوغه (حمل الشخص على القيام بفعل معين) وهو ما يطابق مفهوم "أوستين" و"سيرل" للغرض الكلامي .

2 – مختلف العلاقات التي تربط الواقع بالتمثيلات الذهنية للمتكلم .

3 – وضعية المتكلم بالنسبة للمخاطَب .

والمنطلق الثاني هو الأكثر اعتمادا لدى البلاغيين .

وانطلاقا من ذلك ، وردت لدينا تقسيمات عديدة(2)، لعدد من البلاغيين والنقاد العرب القدماء ، نذكر على سبيل المثال "ابن كيسان" ، الذي يقسم الكلام إلى أربعة أصناف (أو جمل مفيدة) : الإثبات (الخبر) ، الاستخبار (الاستفهام ، النداء ، الدعاء ، والطلب الذي يشمل : الأمر والنهي).

وفي إسناد "ابن قتيبة" أنماط التعبير إلى الفلاسفة ، قسمها (الأنماط) إلى : الأمر ، الاستفهام ، الإثبات ، الرغبة .

---

(1) ابن الأثير (أبو الفتح) : المثل السائر ، تحقيق أحمد العوفي وبدوي طبانة ، القسم الأول ، طبعة نهضة مصر ، (د.ت) ، ص 39 .

(2) انظر : خولة طالب الإبراهيمي ، ص 671 K.T.IBRAHIMI (1991) : Apprentissage de la langue Arabe par les adultes . Contribution à l'elaboration de contenus et materiels didactiques pour l'enseignament de la langue Arabe aux adultes . These de doctorat , T.2 , Universite Stendhal , Grenoble .

وقد وصل أحمد المتوكل في دراسته لمختلف الشروط المعتمدة في مختلف التقسيمات ، إلى وضع تقسيم ، يتلخص في أن الكلام يمكن أن يختصر في أسلوبي : الطلب وغير الطلب ، ويشمل الطلب : الاستفهام ، التمني ، النداء ، الطلب بنوعيه : الإيجابي والسلبي .

يقول "السكاكي" : ((والطلب إذا تأملت نوعان : نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول ، وقولنا لا يستدعي أن يمكن أعمّ من قولنا يستدعي أن لا يمكن ، ونوع يستدعي فيه إمكان الحصول))(1) ، ثم يشرع في تحديد هذين النوعين من الطلب فنجده يقول :

((أما النوع الأول من الطلب : التمني ، أو ما ترى كيف تقول ليت زيدا جاءني فتطلب كون غير الواقع فيما مضى واقعا فيه مع حكم العقل بامتناعه ، أو كيف تقول ليت الشباب يعود فتطلب عود الشباب مع جزمك بأنّه لا يعود ، أو كيف تقول : ليت زيدا يأتيني، أو ليتك تحدثني فتطلب إتيان زيد ... وأما الاستفهام والأمر والنهي والنداء ، فمن النوع الثاني : والاستفهام لطلب حصول في الذهن ، والمطلوب حصوله في الذهن إما أن يكون حكما بشيء على شيء أو لا يكون . والأول هو التصديق ... والثاني هو التصور ولا يمتنع انفكاكه من التصديق ...))(2) .

أما الأمر والنهي والنداء ، فيكون لطلب الحصول في الخارج ، كأن تقول لشخص لا تقم بهذا الفعل ، فإن المتكلم يطلب بكلامه النهي عن القيام بذلك الفعل في الخارج ، والفرق بين الطلب في الاستفهام وبين الطلب في الأمر والنهي والنداء هو أنه في الاستفهام يطلب ما هو خارج ليحصل في الذهن : ((فنقش الأول في الذهن تابع وفي الثاني متبوع))(3) .

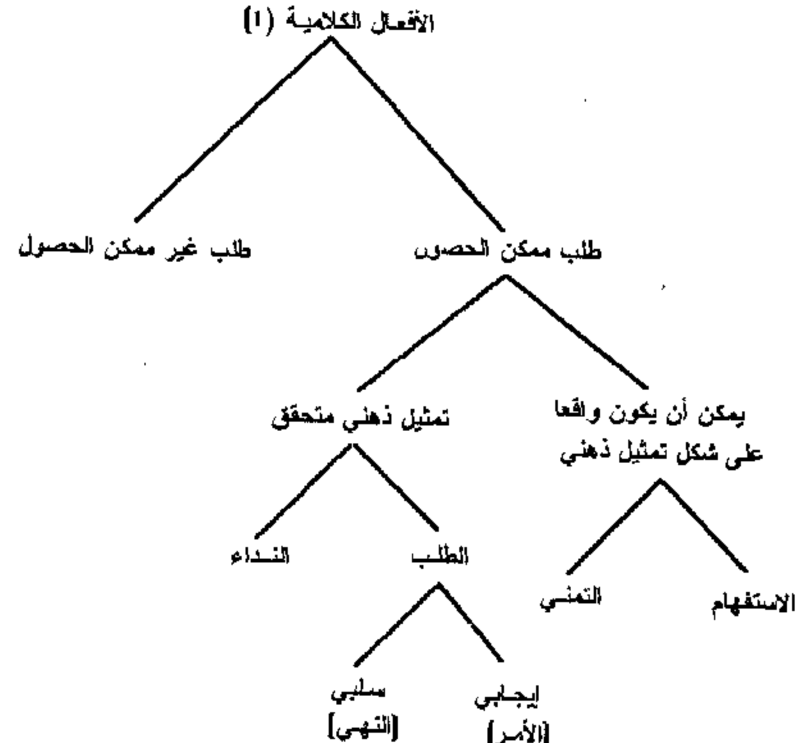
انطلاقا من العلاقة الواقع / التمثيل الذهني للمتكلم ، يمكننا أن نميز بين الأفعال التي تحقق الرغبة في أن واقعا خارجيا ممثل في ذهن المتكلم ، بإمكانها أن تتحقق على مستوى العالم الخارجي ، ويدخل ضمن مجموعة الاستفهام والتمني وبين أفعال الطلب والنداء التي تدخل ضمن المجموعة الثانية .

---

(1) المفتاح ، ص 131 .

(2) نفسه ، والصفحة نفسها .

(3) نفسه ، ص 132 .



وقد وضعت شروط تساهم في تحقيق الأفعال الكلامية ، فهناك أفعال كلامية شديدة الإلزام وأخرى أقل إلزاما أو غير ملزمة .

أما النوع الأول ، فتتدخل في تحقيقها مؤسسات ، وهي أفعال ترتبط غالبا بالزواج والطلاق والبيعة والبيع الشراء ... وهي تدخل ضمن أفعال الممارسة (كما يدعوها "أوستين")

يقول "السيد سابق" عن أركان البيع : ((وينعقد بالإيجاب (أي برضى الطرفين) والقبول ، ويستثنى من ذلك الشيء الحقير فلا يلزم فيه إيجاب وقبول ... والعبرة في ذلك بالرضى في المبادلة والدلالة على الأخذ والإعطاء أو أي قرينة دالة على الرضى ومنبئة عن معنى التملك والتمليك كقول البائع : بعت أو أعطيت أو ملكت ، أو هو لك ، أو هات الثمن . وكقول المشتري : اشتريت أو أخذت أو قبلت أو رضيت أو خذ الثمن))(2) .

ثم يتعرض لصيغة البيع مع تحديد شروطها المتمثلة في الآتي :

1 – أن يتصل كل منهما بالآخر في المجلس دون أن يحدث بينهما فاصل مضر .

2 – أن يتوافق الإيجاب والقبول فيما يجب التراضي عليه من مبيع وثمن فلو اختلفا لم ينعقد البيع .

---

(1) أحمد المتوكل : ... Reflexions ، ص 178 .

(2) السيد سابق (1985) ، فقه السنة ، جـ 3 ، ط 7 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص 47 –49 .

3 – أن يكون بلفظ الماضي مثل أن يقول البائع : "بعت" ويقول المشتري : "قبلت" أو بلفظ المضارع إن أريد به الحال مثل أبيع وأشتري مع إرادة الحال .

لقد أوردنا هذا المثل عن فعل البيع وبينا فيه الشروط التي يجب أن تتوفر ليتم هذا الفعل ، وغياب هذه الشروط سيلغيه .

أما النوع الثاني فيشمل الأفعال التي تتوفر على شروط أقل إلزامية : ومفهوم الإلزامية يتناسب ومفهوم "أوستين" : القوة الكلامية Illocutionnary force وهي كثيرة جدا في الاستعمال اليومي للمتخاطبين ، وتحقيقها يتوقف على بعض القواعد التأسيسية (بالمعنى الذي أطلقه "سيرل"على هذا المصطلح) ، وخرقها سيؤدي إلى :

– الفشل في تحقيق الفعل .

– تحول الفعل المقصود إلى فعل آخر كأن يتحول الأمر إلى الرجاء ...* .

ولا داعي لذكر كل القواعد لأنها كثيرة ، ولكل فعل قواعده الخاصة مع كونها تشترك في بعض النقاط المحورية ، سنذكرها مع تطرقنا إلى القواعد المرتبطة بفعل الأمر ، وهي على نمطين (نوعين) :

قواعد لسانية :

– أن يكون الفعل تاما ، أي حاملا لخبر تام ، إن فعلا مثل إقرأ ، غير تام لأنه تنقصه مكملة تتمم فائدته . وأحسن مثال على ذلك قصة نزول "سورة العلق" .

– لا بد من أن تكون الصيغة المستعملة دالة على الأمر .

قواعد تداولية : وهي ترتبط بوضعية المتخاطبين .

– أن يتوفر شرط الاستعلاء والسلطة : على الآمر أن يكون في مرتبة أعلى من مرتبة المأمور .

– أن يتوفر شرط القدرة : على الآمر أن يكون قادرا على إصدار الأمر .

– الإرادة : إرادة المتكلم في إصدار الأمر .

– الاقتناع أو القصد .

إن إيرادنا لهذا المبحث جاء ليثري معلوماتنا عن التداولية كما تصورها الغربيون .

---

* سنتعمق أكثر في هذه الظاهرة فيما يتبع .

3-1- دراسة العرب للأفعال الكلامية غير المباشرة :

لقد انتبه العرب القدامى إلى هذه الظاهرة واعتبروها ، كما أشرنا إلى ذلك سابقا ، فروعا ، ويشكل ذلك تقدما لا مثيل له في الدراسات اللغوية والأسلوبية . وقد تفطن السكاكي إلى هذه الظاهرة وحاول تقعيدها عن طريق فهم الآليات التي تتحكم في تحقيقه . يقول "أحمد المتوكل" : ((وتمتاز اقتراحات "السكاكي" (في مفتاحه) عن باقي ما ورد في وصف الظاهرة بأن تجاوز الملاحظة الصرف وتحمل أهم بذور التحليل الملائم للظاهرة ، أي التحليل الذي يضبط علاقة المعنى "الصريح" بالمعنى المستلزم مقاميا ، ويصف آلية الانتقال من الأول إلى الثاني بوضع قواعد استلزامية واضحة . هذا بالإضافة إلى ميزة أخرى وهي أن تقعيد "السكاكي" ... وارد مؤطرا داخل وصف لغوي شامل ، يطمح لتناول جميع المستويات اللغوية (أصوات ، صرف ، نحو ، معاني ، بيان ...)))(1) .

عندما قسم الكلام إلى خبر وإنشاء ، فقد وضع لكل قسم منهما شروط مقامية تتحكم في إنجازه ، أي في إجرائه بمقتضى الحال ، ويتفرع عن هذه الأنواع نفسها أغراض تتولد في حال إجراء الكلام على خلاف ما يقتضي المقام .

فبالنسبة للخبر ، يمكن إذا ما أجري الكلام على غير أصله ، أي على خلاف مقتضيات الحال ، أن يخرج ، عن قصد إلى أغراض مختلفة كالتلويح والتجهيل ، وغيرهما .

أما بالنسبة للطلب (الإنشاء) فإن أنواعه الأصلية تخرج ، إذا أنجزت في مقامات تتنافى وشروط إجرائها على الأصل إلى أغراض فرعية ، تناسب هذه المقامات ، كالإنكار والتوبيخ والزجر والتهديد ...

أشرنا فيما سبق إلى أن "السكاكي" كان قد حصر معاني الطلب الأصلية في خمسة معان ، الاستفهام والنداء والتمني والأمر والنهي .

وقد وضع لكل هذه المعاني قواعد (شروط) تحدده وتضبط أجزاءه على أصله أي إنجازه في المناسب من المقامات(2) .

---

(1) أ. المتوكّل (1981) : اقتراحات من الفكر اللغوي العربي القديم لوصف ظاهرة الاستلزام التخاطبي ، أعمال الندوة الثالثة في البحث اللساني والسيميائي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ص 21 .

(2) المفتاح ، ص 31 – 40 .

ويمكن أن نشرح الآليات التي تتولد بها المعاني الفرعية ، ويمكن تلخيصها في الآتي :

1 – تخرج معاني الطلب الأصلية الخمسة ، حين يمتنع ، مقاميا ، إجراؤها على الأصل إلى معان أخرى كالإنكار والتوبيخ والزجر والتهديد وغيرها ...

2 – يحصل ، في حال عدم المطابقة المقامية أن يتم الانتقال من معنى إلى معنى داخل معاني الطلب الأصلية نفسها ، إذ يمكن أن يتولد مقاميا ، عن الاستفهام ، التمني وعن التمني الاستفهام مثلا .

3 – أما عملية الانتقال ذاتها فإنها تتم حسب "السكاكي" بالطريقة الآتية :

– في حالة إجراء معاني الطلب الخمسة على أصلها ، أي في مقامات مطابقة لشروط إجرائها على الأصل ، يتعذر الانتقال وتحمل الجملة المعنى الذي تدل عليه صيغتها بدون زيادة .

– في حالة إجراء المعاني الخمسة غير مطابقة لشروط إجرائها على الأصل يحصل الانتقال ويتم في مرحلتين اثنتين متلازمتين :

المرحلة الأولى :

يؤدي عدم المطابقة المقامية إلى خرق أحد شروط إجراء المعنى الأصلي ، فيمتنع إجراؤه .

المرحلة الثانية :

يتولد عن خرق شرط المعنى الأصلي وبالتالي امتناع معنى آخر يناسب المقام .

يقول "السكاكي" : ((إذا قلت "هل لي من شفيع" في مقام لا يسع إمكان التصديق بوجود الشفيع ، امتنع إجراء الاستفهام على أصله وولد بقرائن الأحوال معنى التمني)) ، ثم يواصل ((كما إذا قلت لمن تراه يؤذي الأب : أتفعل هذا ، امتنع توجه الاستفهام إلى فعل الأذى لعلمك بحاله وتوجه إلى ما لا تعلم ...))(1) ، فيتولد عن ذلك الإنكار والزجر .

تقويم اقتراحات السكاكي :

ليست لنا القدرة على تقويم هذا العمل العملاق لرجل فذ مثل "السكاكي" ، ولكننا سنعمل على إيراد بعض الملاحظات ، معتمدين في ذلك على ما ذهب إليه "المتوكل"

---

(1) المفتاح ، ص 132 .

في أن اقتراحات "السكاكي" ((تمتاز **بالدقة** لأن الشروط المؤدي خرقها إلى الانتقال من معنى إلى آخر شروط تهمُّ فصيلة معينة من الجمل وهي الجمل الطلبية ، بل تهم كل معنى بعنيه من معاني الطلب الخمسة وهي على درجة من الدقة لا نجدها فيما نظن في اقتراحات "جرايس" التي ركز فيها ، رغم ما تطمح إليه من عموم ، على قواعد الخطاب المتعلقة بالجمل الخبرية ، والتي لا تصلح بالتالي إلا لوصف الاستلزام الناتج عن خرق قاعدة من قواعد الخطاب الإخباري)) . ((وتمتاز بقدرة معينة على التنبؤ من حيث أنها تمكن انطلاقا من ربط الخرق بامتناع إجراء المعنى الأصلي من الجزم بحصول الاستلزام أي بحصول الانتقال القطعي من المعنى الأصلي إلى معنى آخر مناسب للمقام))(1) .

ولكن ذلك لا يمنعها من أن تعاني من بعض النقص المتمثل في أنه لا يمكننا أن نعمم هذه الاقتراحات على جميع الأفعال الكلامية غير المباشرة ، وينطلق "المتوكل" في ذلك مما توصلت إليه الدراسات عند بعض التداوليين أمثال "سيرل" و"جرايس" و"جوردن" و"لاكوف" . فيقترح بالتالي :

1 – أن يعاد النظر في شروط إجراء المعاني على الأصل خبرية كانت أم طلبية ، بإضافة شروط أخرى إلى ما يقترحه "السكاكي" بالنسبة لبعض المعاني (معاني الطلب على الخصوص) .

وضع شروط لإجراء بعض المعاني التي لم يدقق "السكاكي" في قواعد إجرائها (كالزجر والوعيد والتهديد والاستبطاء وغيرها) حتى يتسنى ضبط عملية الانتقال من معنى لآخر بضبط الشرط المنتقل منه إلى الشرط المنتقل إليه .

2 – أن تمحص كفاية هذه التعميمات في وصف الظاهرة لا باعتبارها ظاهرة من ظواهر اللغة العربية فحسب ، بل باعتبارها ظاهرة كلية .

3 – أن يوازن بينها وبين التعميمات الحديثة .

هاتان النقطتان تشكلان اقتراحات "المتوكل" في هذه الظاهرة .

وكخلاصة لكل هذا ، سنورد كلاما للأستاذ "عبد الرحمن الحاج صالح" عن التوجه العربي الأصيل في الدراسات اللغوية قبل أن يصيبه ما أصاب الفكر العربي منذ قرون من

---

(1) أ. المتوكل : اقتراحات .... ، ص 27 .

شوائب : ((إن سيبويه والخليل قد انفردا مع أكثر النحويين الأقدمين بنظرية اندثرت بعدهم وصارت بعد غزو المنطق اليوناني خاصة ، لا يتفطن إليها إلا الأفذاذ من النحاة مثل السهيلي والرضي والاسترابادي ، ومن أهم المبادئ التي بنيت عليها هذه النظرية ، نذكر تمييزهم الصارم في تحليلهم للغة بين الجانب الوظيفي من جهة ، وبين الإعلام والمخاطبة ، أي تبليغ الأغراض المتبادل بين ناطق وسامع وبين الجانب اللفظي الصوري ، أي ما يخص اللفظ في ذاته وهيكله وصيغته بقطع النظر عنا يؤديه من وظيفة في الخطاب غير الدلالة اللفظية من جهة أخرى ، إذ هناك دلالة اللفظ ودلالة المعنى))(1) .

وهذا يشكل جوهر الدراسات اللسانية الحالية .

---

(1) عبد الرحمن الحاج صالح (1993) : "الجملة في كتاب سيبويه" ، "المبرز" ، مجلة دورية أكاديمية ، تصدر عن المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية ، العدد 2 ، جوليه – ديسمبر ، الجزائر ، ص 08 .

4 – النمط التداولي للخطاب في المسرح من خلال أفعال الكلام:

أثبتنا من خلال ما سبق أن غاية اللغة لا تكمن فقط في إيصال المعلومات ، فهي تجعل المخاطب يلتزم سلوكا معينا (لغويا واجتماعيا) تجاه المتكلم ، وتحدد العلاقات بين المتخاطبين ، وتعمل أيضا على تغيير معتقداتهم . ويتوقف ذلك على ما لسياق الخطاب من قوانين ومعطيات ترتبط بالأعراف الاجتماعية وأعراف الكلام .

والمسرح باعتباره فنا يعتمد الحوار أساسا ، فإن الكلام فيه يتوقف على توظيف المؤلف لتلك الأعراف . تشير "أوبرسفيلد" في هذا السياق إلى أن الكتابة المسرحية الحديثة تولي الاهتمام أكثر لصراع الأفكار والعواطف ، التي تنتج عن صراع الأفراد والمؤسسات ، والحروب الكلامية التي تعتمد على مختلف استراتيجيات الخطاب التي يعتمدها المتخاطبون من خلال استغلال وضعياتهم المختلفة : ((إن المسرح المعاصر يعتمد بصفة غالبة الخطاب العادي (واستراتيجياته) لإظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجلى فيها استراتيجية أفعال الكلام))(1) . وقد أشرنا فيما سبق إلى هذه القضية ، في تحليلنا لماهية الخطاب المسرحي لدى "باختين" ، الذي كان يرى أنه (الخطاب المسرحي) يشكل نتيجة الصراع النفسي بين الأنا والأنا الأعلى الذي يشكل الضمير الجمعي . وهو صراع أساسه الصراع الطبقي في المجتمع* .

وتشير "أوبرسفيلد" إلى أنه إذا كانت المسرحيات الحديثة قد صيغت انطلاقا مما سبق ، فإن ذلك لم يمنع النقاد من تناول المسرحيات الكلاسيكية بالدراسة ، انطلاقا مما توفره لنا نظريات أفعال الكلام من أسس وتقنيات كفيلة بمساعدتنا على فهم أوضح وأعمق لما جاءت به هذه المسرحيات من مضامين .

هناك من يذهب إلى القول إن أفعال الكلام في المسرح ما هي إلا مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع ، وبالتالي فإن الحوار المسرحي هو حوار خيالي لا يمت بصلة إلى الحوار في واقع الخطاب ، بمعنى إنه يفتقد إلى وضعية خطابية حقيقية وواقعية تتكفل بتحقيق أفعال

---

(1) أوبرسفيلد : Lire le théatre ، ص 282 .

* انظر الباب الثاني من بحثنا عند حديثنا عن ماهية المونولوج في المسرح .

الكلام . ولكن ذلك لا يمكن أن يكون صائبا إذ أن الفعل الكلامي قابل للتحقيق بمجرد التلفظ به ، ولو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقية ، فحينما يقول أحدهم : أتوقف عن فعل ذلك الشيء : فإذا توقف المخاطب عن فعل ما نهي عنه فإن الفعل الكلامي يكون قد تحقق من جراء ذلك رغم كون الوضع الخطابي خيالي (وكذا الأشخاص) . وتميز "أوبرسفيلد" بين الخطاب على الخشبة والخطاب المتخيل (النص) في قولها : ((إن المتخيل يعتمد على أفعال كلامية ذات قوة كلامية كاملة ، إذا قالت الشخصية : أقسم ... فإن كلامها يحتوي على القوة الداخلية للقسم ، ولكن الممثل غير مجبر بذلك ، فإن قال للجمهور "قفوا" يكون قد خرج عن دوره المنوط به ، وبالتالي لا يمكن دراسة الخطاب المسرحي دون الإشارة إلى وضعية الخطاب في الخشبة أو ضمن النص ذاته))(1) .

4-1- شروط النجاح :

إن الحديث عن الإطار التداولي للخطاب من خلال أفعال الكلام ، في المسرح ، هو حديث عما أطلق عليه "سيرل" القواعد التأسيسية ، وهي مجموعة من الشروط تضمن نجاح المتكلم في تحقيق أفعال الكلام بمجرد التلفظ بها . وقد أشرنا فيما سبق إلى هذه القواعد ، لذا ارتأينا أن لا نذكرها في هذا السياق ، لأن ما يهمنا في ذلك هو كيفية تحقق أفعال الكلام ضمن هذه القواعد وأثر ذلك على العلاقات بين المتخاطبين .

إن أي كلام يصدر عن متكلم فهو يصدر ضمن مؤسسة تضمن له التحقيق . وهذه المؤسسة هي التي تزود الأفعال الكلامية بالقوة التي تضمن تحقيقها عن طريق التأثير في سلوك المخاطب ومعتقداته ، إضافة إلى ذلك فهي تعمل على تحديد مراتب المتكلمين الاجتماعية والتخاطبية :

إن المتكلم قبل أن يصدر عنه قول معين ، يطرح على نفسه أسئلة من النمط الآتي : من أكون لأقول ذلك ؟ من هو هذا الشخص لكي أخاطبه بهذا الأسلوب ؟ لماذا أقول له / يقول لي ذلك ؟ ...

الوزير : هل يسرّ عالي المقام تصريف بعض الشؤون العاجلة ؟

الملك : ليس هناك ما هو عاجل ، حين يكون مزاجي غير معتدل .

---

(1) أوبرسفيلد : Lire le théatre ، ص 289 .

الوزير : لا عكر الله مزاج مولاي (مترددا) هناك إجراءات ربما يحسن أن نتداول في أمرها .

الملك : ميمون ... ذلك لي أصابعي (المشهد الأول) .

لقد أنكر الملك فعل الطلب الذي تقدم به الوزير لأن وضعيته مكنته من ذلك . والوزير أدرك ذلك بوضوح حيث كان يتخير عند كل مساهمة له الألفاظ التي يخاطب بها الملك (عالي المقام ، مولاي) ، وكان يعلم أنه لو تجرأ عل تجاوز وضعيته ، أصابه ما لا يحمد عقباه .

إن تلعثم "شفيقة" (جارية ابنة القاضي) و"أبي الفضول" جاء نتيجة إدراكهما لمرتبتيهما أمام القاضي ولموقفهما من جراء ذلك :

القاضي : لا أكاد أصدق . ماذا تفعلين هنا ياشفيقة ؟ أين سيدتك ؟ تكلمي .

شفيقة : (تتلعثم) لست أنا ... ليست هي ... يا خرابي (تسقط على الأرض) .

القاضي : تكلم ! ألست أنت حلاق السوق ؟ ماذا تفعل مع جاريتي يا شيطان ؟ هه ؟ في ساعة الصلاة تتطارحان الغرام ! ؟

أبو الفضول : (يتلعثم) لست أنا ! لا أعلم ... ضاعت حياتي هذه المرة يا دي المصيبة(1) .

إن استفهام القاضي جعلهما يتلعثمان ، ويغمى على شفيقة ، بسبب ما اصطحب هذا الاستفهام من توعد لهما . فالقاضي لم يتوعدهما بطريقة صريحة ، إنما وضعيته هي التي جعلتهما يفهمان ما لم يصرح به؛فشفيقة فهمت أن القاضي قد أدرك أمر ياسمينة ويوسف ، ووجودها هناك يعني مشاركتها في الجريمة . وهذا يعني أنها ستعاقب ، ونتيجة لذلك تلعثمت وسقطت على الأرض .

أما "أبو الفضول" فقد كانت له تجربة سيئة مع القاضي حيث انتزع منه رخصته كحلاق ، وها هو الآن في وضع المتلبس .

إن تأثير المؤسسة في مثل هذه المواقف يكون شديدا على المتخاطبين ، فأفعال الكلام في ذلك تتحقق لا محالة ، وتأثيرها علة المخاطبين يتجلى بوضوح ، إنْ في كلامهم أو في

---

(1) ا.ف.ح.ب ، ص 95 ، 96 .

سلوكاتهم . ولكن ظروفا قد تخفف من هذه الشدة وقد تجعل المتكلمين يلينون من كلامهم بل وينمحي تماما تأثير المؤسسة على خطاباتهم ، وهي في الغالب ظروف خارقة للعادة .

الملك : إن قصري – إن شئتم – منزلكم ومأواكم ، وكل حوائجكم مجابة ، وكل أوامركم مطاعة ، ليس لنا من مطمح غير خدمتكم ورضاكم(1) .

إن الراسخ في ذهن الملك أن القداسة أقوى وأعلى من المؤسسة التي تواضع عليها البشر ، وإن هؤلاء الفتيان القديسين الثلاثة تجب مخاطبتهم بما يليق بهم وبشأنهم ، ومطمحه وغايته بالتالي هي : خدمتهم وإرضاؤهم ، بعدما كان هو غاية مطمح وإرضاء الناس . وقد جعله تصرفهم يرتبك لاكتشافه أشياء لم تكن تخطر بباله قبل ذلك . فقد اكتشف أنهم يتصرفون مثل البشر تماما ، بل يتصرفون كمجانين . ومعيار الجنون لدى الملك في ذلك الموقف ، غير معيار الناس في الأحوال العادية . إنّ القديس حينما يتصرّف كالبشر فهو مجنون ، ولكن البشر لو تصرّفوا بنفس تصرف القديس فلن يكون ذلك جنونا .

الملك : أتصغي إليّ يا غالياس ؟

غالياس : بالطبع يا مولاي .

الملك : (همسا) هؤلاء القديسون مجانين .

غالياس : (يبهت) مجانين ! اللهم غفرانا ! وأين ذهبوا يا مولاي .

الملك : ذهبوا ... أحدهم إلى بيته .

غالياس : بيته ؟ !

الملك : هكذا قال ! والثاني إلى غنمه التي ترعى الكلأ .

غالياس : والثالث .

الملك : الثالث راح يحلق ...(2) .

إن مفهوم القداسة لم يتغير عبر عصور طويلة* . فالقديس هو كائن لا يتصرف كالبشر ، إن سلوكاته مغايرة تماما لسلوكات البشر العاديين . فقد تساءل آل قريش عن

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 46 .

(2) نفسها ، ص 48 ، 49 .

* ما يدل على ذلك ما قاله غالياس لبريسكا : ((... غير أني أردت أن اقول أنّ من الخير للقديسين أن يظلوا في السماء من أن ينزلوا بيننا على الأرض)) ، ص 99 .

سلوك الرسول بقولهم : ﴿ مَا لِهَذَا النَّبِيِّ يَأْكُلُ الطَّعَامَ ويَمْشِي فِي الأَسْوَاقِ ﴾ وهو كناية عن قضاء الحاجة .

هذا التصور ما زال سائدا إلى وقتنا هذا ، لذلك جاء خارقا للعادة ، ومجاوزا لكل الأعراف والمؤسسات .

ونشير إلى قضية أخرى تتعلق بتأثير تغيير مراتب الأشخاص في الخطاب مع بقاء المؤسسة على حالها .

إن تغيير مرتبة الأشخاص الاجتماعية والسياسية ... سيغير حتما من نمط وأسلوب الحديث وصياغة أفعال الكلام . بل إن مجرد الشعور بتغير وضعية الأشخاص ، يتسبّب في تغيير أسلوب صياغة الأفعال الكلامية ، مثلما هو الحال في مخاطبة "محمود" لـ"مصطفى" :

محمود : تريث يا حاج مصطفى .

مصطفى : (بحدة) لا تقاطعني يا محمود ... (المشهد الثالث) .

رغم معرفة الوزير بأنه مشارك في اللعبة ، إلا أنه أحس في لحظة ما أنه ليس هو الوزير وأن الملك ليس هو الملك . الأمر الذي غاب عن بال الملك الذي كان يشعر في قرارة نفسه أنه مهما تغير الوضع ، فإنه سيظل دائما ملكا ، وقد جاءت إجابته لمحمود كإجابته للوزير .

ولكن قناعة الوزير كانت تشتد كلما تطورت الأحداث ، فكان في كل مرة يذكر الملك بما سيؤولان إليه لو استمر الوضع على حاله . فقد كان يدرك أن الثبات والجمود هو في المؤسسة ذاتها وليس في الأشخاص الذين يمثلونها :

محمود : مولاي .. لا تزال هناك فرصة للعدول عن هذا التدبير ، من واجبي أن أقول لك أنك تندفع وراء نزوة لا تخلو من المزالق (نفس المشهد) .

إن الوزير يدرك أن تغيير وضعيته من وزير إلى نديم مكنته من استعمال أفعال كلام لا يتجرأ على التلفظ بها لو ظل على وضعه الأول ، أو لنقل لم يكن ليستعمل هذا الأسلوب في صياغتها ، لو صاغها وهو على وضعية الوزير : كان في الأول يحذر الملك من عواقب الانشغال عن تسيير أمور البلاد والاشتغال بالترف والاستهزاء بالرعية ، فنجده يقول :

الوزير : لا أدري ... ليغفر لي مولاي . ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح ، تظل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود بعد أن نعود .

أو

أما أنا ، فدعني أعترف حين أخلع رداني لأشعر نوعا من الرخاوة تدب في بدني . قد تهزأ مني . ولكن هذه هي الحقيقة . تخور ساقاي أو تصبح الأرض أقل صلابة .

وكانت إجابة الملك نفسها في كل مرة :

الملك : أعتقد أنك لن تعيش إلى غدك لو ضاعت منك الوزارة ...

ولكن شكوك الوزير بدأت تتأكد حينما خاطب الملك مقدم الأمن :

الملك : وفي الخفاء ، ماذا بحالك في خفاء هذه البلاد .

مقدم الأمن : مع رجالي لا يوجد خفاء .

الملك : إنك مفرط الثقة أيها المقدم ، والثقة المفرطة تلك تقلل الاحتراز واليقظة .

مقدم الأمن : (بحدة) هذه اللهجة لم أتعود سماعها .

الملك : على الملك أن يغير لهجته بين حين وآخر إن كان لا يريد أن يلتهم الخفاء عرشه.

إن مقدم الأمن لم يدرك أنه يخاطب شخصا غير ذلك الذي اعتاد مخاطبته من قبل ، أضف إلى ذلك أنه لم يكن يراعي القواعد التي يتعيّن على موظف الملك أن يخاطب بها ملكه ، أي لم يراع مرتبته كمقدم أمن ومرتبة الملك . فقد اعتاد على هذا الخرق لأنه في واقع الأمر ، كان يخاطب مؤسسة ضعيفة . ونتيجه لذلك يكون المقدم قد خرق "النسق القانوني" للخطاب .

ولكنه واجهته قوة لم يعهدها ، أعادته إلى وضعه ومنحته دوره الحقيقي واللائق به كمقدم أمن يعمل تحت أوامر الملك .

ونفتح قوسين في هذا السياق لنعيد ما قاله "منقونو" في إنه من السهل الانتقال – في المسرح الذي يشكل أحسن وسيلة لفهم التداولية – من مفهوم النسق القانوني إلى الدور ، وإن المسرح هو صورة مصغرة للعالم والحياة حيث توزع الأدوار على كل شخص .

الملك : ملك بلا رعية كملك بلا عرش .

مقدم الأمن : إنها لفعلة دنيئة ! من وشى إلى مولاي ؟

الملك : (بفعمه إحساس بالسيطرة على المعركة) أنت هنا لتقدم تقريرك لا لتستجوبني ، ثم (يعلو صوته) : أتسمي الإخلاص للملك وشاية .

مقدم الأمن : (ينهار) لم أقصد يا مولاي . (المشهد الخامس – 3 –) .

إن انهيار مقدم الأمن عند علو صوت الملك لدليل على الأهمية التي تنطوي عليها النبرات والإيماءات في تحقيق أفعال الكلام – ونتكلم هنا عن الردع – والتأثير على المخاطبين .

يقول "منقونو" : ((تحتوي اللغة على قائمة من العلاقات البشرية ، وهي عدد من الأدوار يختارها المتكلم ليفرضها على المخاطب))(1)

لا "ميمون" ولا مقدم الأمن ، ولا الملكة أدركوا تغيير شخص الملك ، إن المراتب والمؤسسة ظلت على حالها رغم تغير الأشخاص .

ملاحظة :

يلاحظ بعض الباحثين أن الأفعال الكلامية قد تتحقق ولو لم تتوفر كل شروط النجاح التي تسمح لها بالتأثير على المخاطَبين . إن على المتكلم أن ينتظر جميع الشروط التي تضمن له تحقيق أفعال كلامه ليصدرها .

إن مجرد التلفظ بها يستلزم أن الشروط قد توفرت ولو في ذهنه حين يتوعد "يوسف" "أبا الفضول" بالذبح والقتل ، فإن ذلك لا يعني أن فعلي الذبح والقتل لن يتحققا إلا إذا تحققا فعلا في الواقع ، إنهما تحققا وإن لم يذبح أو يقتل "أبو الفضول" .

يوسف : (هائجا) أرأيت ! لن تخرج من هنا حيا .

أبو الفضول : (مذعورا) الله ! يا سيّدي !

يوسف : سأذبحك(2) .

لقد أثر كلام "يوسف" فعلا في سلوك "أبي الفضول" ، وهذا يكفي لنقول إن الفعل الكلامي تحقق .

يقول "منقونو" : ((من جهتنا ، نعتبر أن الفعل الكلامي قد يتحقق حتى وإن لم تثبت نتيجته (في الواقع) . إن مجرد إصداره ، يضفي عليه مشروعيته ، بمعنى آخر ، إن الذي يصدر منه الفعل الكلامي لا تنتظر حتى تتوفر جميع الشروط ليقوم بذلك ، إن مجرد التلفظ به يعني أن تلك الشروط قد اجتمعت))(3) .

---

(1) د. منقونو : Nouvelles tendances en analyse du discours ، ص 19 .

(2) أ.ف.ح.ب. ، ص 46 ، 47 .

(3) منقونو : Pragmatique pour le discours litteraire ، ص 9 .

إن المتكلم قد يعتمد على شروط سابقة لم يعد لها وجود أثناء الخطاب ليصدر أفعالا كلامية مناسبة لتلك الشروط ، وهذا ما قد يضفي بعض الضبابية على العملية التبليغية ، الأمر الذي قد يبطل تأثير القوة الكلامية لأفعال الكلام على المخاطب .

مرنوش : ما اسمك أيها الراعي ؟

يمليخا : اسمي يمليخا يا مولاي .

مشلينا : لماذا تدعونا دائما بـ يا مولاي ؟

يمليخا : وبم أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره ؟

ثم يشرح "يمليخا" أين عرفهما وكيف عرف أنهما هربا من مذبحة الملك ثم يقول

مشلينا : يمليخا ... كلمة (مولاي) تؤذي سمعي . إننا هنا إخوة مسيحيون فلا موالي ولا عبيد .

وهنا يعيد "مشلينا" الأمور إلى مجاريها ، ويتوقف "يمليخا" عن استعمال الصيغ والأفعال الدالة على الاحترام لفترة معينة ، ولكن الشروط السابقة كانت قد رسخت في ذهنه وظل يردد لفظة (مولاي) عند حديثه مع "مرنوش" ومشلينا" .

إن التقليد الأدبي عموما والمسرحي بصفة خاصة يسمح للمؤلف بالتلاعب بالأدوار التي يضفيها على شخصياته ، وإن جاءت هذه الأدوار مغايرة لما هي عليه المؤسسات والأعراف في الواقع . والمقصود بذلك تلك الأعمال التي تنقلب فيها الأدوار فيصير الآمر مأمورا والملك رعية والعبد ملكا ... مثلما هو الحال في "جزيرة العبيد" لـ "ماريفو" Marivaux التي أصبح فيها العبيد ملوكا والملوك عبيدا حيث أضحى العبيد يصدرون الأوامر والنواهي للملوك . أو تلك المرافعة التي قدمها "ساتير" في أسطورة القرون" أمام الآلهة ، أين قال :

"اثبتوا أماكنكم ، أنا بان ، أنت يا إله زحل اركع لي"*.

أو ما حدث للملك حينما انقلب عليه الوضع وأخذ مكانه "أبو عزة" التاجر الفاشل .

---

* ماريفو : جزيرة العبيد ، فكتور هوجو : أسطورة القرون ، نقلا عن منقونو : Pragmatique pour le discours litteraire ، ص 9 .

4-2- الأفعال الكلامية الجامعة أو الأغراض*

إن هذا المفهوم يرتبط بالنصوص ، أي أن دراسة أفعال الكلام في النصوص الأدبية والمسرحية لا تكتفي بالأفعال الكلامية الأولى : الوعد ، الشكر ... إنما تتجاوز هذا المستوى إلى مستوى دلالي أعلى فهي أفعال ذات قيمة كلامية شاملة . والمقصود بذلك أن النص مهما كان طوله فإنه قد يؤدي فعلا كلاميا واحدا (ولو تعددت فيه الأفعال الكلامية) ، ونجد ذلك أحيانا في المقاطع التي تشير إلى مناسبات دينية أو عرفية مثل : التأبين أو المدح أو الشكر أو التعميد ... أو أفعال كلامية عادية .

قد يكون المقطع النصي أو النص الدال على ذلك متضمنا لمجموعة من الأفعال الكلامية الأولى ، ولكن ذلك لا يؤثر في شيء في تأديته لفعل كلامي أشمل .

وفي أحيان أخرى نجدها في بعض الخطابات الخاصة كخطاب العشاق والمحبين .

بريسكا : بل حقيقة ... حقيقة خالدة يا مشلينا ، أنا بريسكا ، ليس يهمني بعد أن أكون إياها أو لا أكون ، بل من يدري ، لعلي هي . إن الشبه بيننا ليس مصادفة ، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك ... مقابلتنا في هذا الجبل ... إنك بعثت لي ، وبعثت أنا لك بعثا من نوع آخر ، ثم ، وأحي .. وعش ...

إن هذا تعبير عن الحبّ الذي تكنه "بريسكا" لـ"مشلينا" . ولكنها لم تأب التعبير عنه بكلمة واحدة ، بل فضلت استعمال أسلوب آخر مليء بأفعال التصريح والإثبات ...

وقد فهم "مشلينا" ما قصدته "بريسكا" بذلك ! فجاءت إجابته مناسبة :

مشلينيا : يا للسعا ... دة .

ثم يقول :

نعم ... لست أريد ... لست أريد الموت ... ... رباه أنقذتني ... هاهي ذي السعادة ... ها ... قد قهرنا ... الزمن ... القلب قهر ... (تخونه قواه) .

فيكونا هكذا قد فهما الفعل الكلامي الجامع أو الغرض دون أن يصرحا بذلك .

ويتجلى شكر "مرنوش" لـ"مشلينا" على الخدمات التي قدمها له في المقطع التالي :

مرنوش : نعم . إني لست مثلك يسهل محو كل شيء طيب من ذاكرتي . إني لا أستطيع أن أنسى يا مشلينا أنك الوحيد الذي عاونني في زواجي الخفي ، ولازمني في كل

* هو ترجمة للمصطلح Les macro - actes du langage .

ظروفي الحرجة التي مر بها تأسيس هذه الأسرة الخفية . إني لا أستطيع أن أنسى أنك كنت تفرش معي المنزل ، وتحمل إلينا على ذراعيك ليلا الخضر والفاكهة ، إذ كنا لا نأتمن خادما ولا عبدا على سرنا . ولا أنسى يوم ولد ابني أنك جعلت تحوك أثوابه الصغيرة وقلانسه بيدك قبيل نزوله إلى هذا العالم . أجل لولاك ما كنت أستطيع أن ...(1)

إن نصا بأكمله قد يحمل دلالة الشكر أو التعزية أو التأبين أو التهنئة ... دون أن يحمل ذلك النص أفعالا صريحة دالة على الشكر أو التعزية أو التهنئة ... بل نجد فيه أفعالا أخرى، يراعي فيها المتكلم حال الخطاب ، لتصل إلى المتكلم على الشكل المقصود ، ويؤوله المخاطب كما أراده المتكلم . وهذا من شأنه أن يؤثر في المخاطب . هذا كثير في المناسبات العائلية ، أو المناسبات الرسمية التي تسعى فيها شخصية ما إلى التأثير في الجمهور ، باستعمالها لعدد من الأفعال الكلامية المباشرة التي تأخذ صبغة اللامباشرة ، بنفس طريقة استعمال الأديب للأسلوب المجازي من استعارة وتشبيه وكناية ، ليجعل كلامه أكثر تأثيرا مما هو عليه إذا صبغ بأسلوب صريح .

فالتأنيب مثلا يظهر فيما قالته "بريسكا" لمؤدبها "غالياس" :

أو ترى هذا العراف قد صدق ؟ أو تراني أشبهها حقيقة ؟ إني لا أكاد أعرف عنها شيئا يا غالياس . وأنت لا تريد أن تطلعني على تاريخها ، ما أقساك ! أنت لا تحس مبلغ رغبتي في معرفة تلك التي يزعمون أني أشبهها(2) .

ولقد أرادت من خلال ذلك أن يطلعها (فعل الإخبار والإعلام) عن حقيقة تلك المرأة القديسة التي قيل عنها الكثير ، والتي يضرب بها المثل في القداسة والطهر والصبر ...

والدليل على ذلك إجابة "غالياس" لها ، وهو يقسم بأنه لا يعرف إلا ما أخبرها به من قبل :

غالياس " أقسم بالمسيح يا مولاتي أني أطلعتك على كل ما أعرف عن تاريخها ، وكل ما وصل إلى علمنا من عهدها ، ألم أقل إنها كانت مسيحية شديدة الإيمان بالله

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 20 .

(2) نفسه ، ص 34 .

والمسيح في عصر كانت المسيحية فيه مضطهدة مغلوبة ؟ ألم أقل إنها ظلت تخفي دينها عن أبيها الوثني الظالم ، وإنها ظلت راهبة تأبى الزواج حتى استشهدت عذراء في سن الخمسين؟"[1]

إن هذه التساؤلات التي جاءت في إجابة "غالياس" ، ليست استفهاما عن أشياء لم يكن يعرفها ، إنه إثبات لحقائق معروفة لديه ولديها ولدى الجميع ، وبالتالي فلا داعي للتأنيب الذي تعرض له . إن ترحيب الملك بالفتيان الثلاثة جاء في هذه المقاطع :

نعم إنه لشرف عظيم أن تخصوني بهذا الفخر ، وتظهروا في عصري دون عصور أجدادي المسيحيين .

... نعم أيها القديسون ، إننا كنا ننتظر هذه اللحظة المجيدة ، لحظة ظهوركم منذ أمد طويل كما مدوّن في التاريخ .

إن قصري – إن شئتم – منزلكم ومأواكم ، وكل حوائجكم مجابة ، وكل أوامركم مطاعة ، وليس لنا من مطمح غير خدمتكم ورضاكم .

إن "مرنوش" لم يرغب في أن يطلب مالا بطريقة مباشرة من الملك لكي يشتري بعض الحوائج يدخل بها لعائلته ، بل استعمل أسلوبا غير مباشر :

مرنوش : مولاي ! أتأذن لي بكلمة ؟ إنك قلت الساعة إن حاجتنا عندك مجابة ، وقد أذنت لي الآن في الذهاب إلى بيتي ، غير أني عند خروجي تذكرت أني سأدخل على امرأتي وولدي خالي الوفاض ، وهما يحسبان أني على سفر هذا الأسبوع ، وتذكرت أني منذ عام كان قد أوفدني "دقيانوس" إلى الأقاليم ، فغبت عن بيتي أربعة أيام ، فلما عدت حملت إلى ولدي من الهدايا ما سر به سرورا ، حتى أنه قال : "ليتك تسافر كل يوم يا أبت" ولا ريب عندي أنه يتعزى عن غيبتي بما يحسبني سأحمله إليه من هدية ، وليت معي نقودا يا مولاي غير نقود "دقيانوس" هذه التي بطل استعمالها منذ ولايتك الميمونة[2] .

ولقد استعمل أسلوب الرجاء "ليت" وهو لو يحدد في كلامه الشخص الذي وجه له الرجاء ، أي الملك ، فهو لم يقل – وإن كان في مرتبة يمكنه فيها أن يستعمل الأمر أو

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 35 .

(2) نفسه ، ص 49 ، 50 .

الطلب ... – أترجاك أن تمنحني نقودا لأشترى بها بعض الهدايا لابني ، لأن نقودي التي طبعت في عصر "دقيانوس" لم تعد لها قيمة تجارية . فقد فضل أن يروي قصته التي بعثه فيها "دقيانونس" إلى الإقاليم ، وأثناء ذلك حمل لولده هدايا سر بها .

فقد سعى "مرنوش" في استعمال هذا الأسلوب إلى استعطاف قلب الملك ليمنحه نقودا ، والأدل على ذلك إيراده ما قاله له ابنه ، حينما دخل عليه بالهدايا : ((ليتك تسافر كل يوم يا أبتِ)) ، وهو بذلك أراد أن يلعب على عاطفة الأبوة لدى الملك .

وهذا هو الخليفة الذي لم يرد أن يصرح أمام القاضي والوزير والآخرين ، أنه خليفة عادل ، فنجده يقول :

الخليفة : هذا هو السر الذي كشفته أنت من دوننا جميعا . وإذن ... ففي مملكتي ينكر شبندر التجار على امرأة لا حول لها حقّها . وبينما أحكم أنا بالعدل وبالحق في قصري ... تنتهك الحقوق في الشارع ولا تأمن امرأة على عرضها ، ولا يأمن رجل على روحه أن يشهد بالحق . ماذا جرى أيها الوزير ؟ ما الذي يجري هنا في مملكتي أيها القاضي ؟ والله إن كل ظلم يقع على أضعف الناس في رعيتي ، أحمل وزره أنا يوم القيامة . أؤدي فروض ديني كما أمر الله ... فإذا رجال لي في المغرب ينقضون وضوئي، وإذا رجال لي في المشرق يبطلون صلاتي وصيامي بما يرتكبون من مظالم على رعيتي ... باسمي . أيها الشبندر ، أعط السيد ألف دينار[1] .

إن هذا الكلام كله ليفهم على أنه إثبات على عدل الخليفة وهو يحكم "مملكة تضم المشرق والمغرب ، وهو كلام تداخلت فيه أفعال كلامية عديدة كالتوبيخ والإنكار ، والترهيب ، والاستفهام الذي لا يراد منه الاستفهام عن أمور . وقد ختم الخليفة كلامه ذلك بأمر الشبندر بإعطاء السيدة ألف دينار . لقد نجح في إثبات وتقوية مرتبته أمام موظفيه ورعيته ، الأمر الذي جعله يخاطب الشبندر بصفة مباشرة ، دون اللجوء إلى المراوغة .

سنتناول الآن بالدراسة فعلا كلاميا كثير الاستعمال في الحديث اليومي . ويظهر بأساليب عديدة في العديد من الخطابات على اختلاف مستوياتها ، وقد مكنتنا دراسته من معرفة ظواهر تدخل ضمن التداولية ، ولكن قليل هم الذين أشاروا إليها وتناولوها بالدراسة . وقد يظهر لنا هذا التناول أثر المراتب في مثل هذه الأفعال .

---

(1) أ.ف.ح.ب ، ص 220 .

4-3- فعل الاعتذار :

يندرج هذا الفعل الكلامي في تصنيف العرب القديم لأفعال الكلام ، ضمن أفعال الطلب أما في تصنيف "سيرل" فتنتمي إلى الأفعال التعبيرية . ونشير قبل أن نتوسع في تبيان الأسس التداولية لهذا الفعل ، إلى الفرق الشاسع بين الاعتذار والاستغفار رغم كونهما يحملان دلالة طلب الصفح . إن الاستغفار هو ذو طبيعة دينية ، وبالتالي ضمن وجهة نظر التداوليين يختلف تماما عن الاعتذار . ويتجلى هذا الاختلاف في أن الطالب للاستغفار لا ينتظر إجابة (كلامية) على قبول استغفاره أو عدم قبوله* . إن المتلقي الثاني في هذا الإطار هو ذو طبيعة غيبية .

إن الغفران هو من شأن العليّ القدير وحده . أما إذا استعملت هذه الكلمة للدلالة على شيء آخر غير الإله ، فإن الاستعمال مجازي ويراد منه الاعتذار ، والسياق هو الذي يحمل المتكلم على استعمال الكلمة بذلك المعنى .

أما الاعتذار فهو فعل يرتبط مباشرة بعلاقة الشخص المعتذر بالشخص الذي وقع عليه الضرر . والمتضرر له أن يقبل أو يرفض الاعتذار هذا من جهة . ومن جهة أخرى تتحكم في الاعتذار قواعد ترتبط بمراتب المتكلمين وسياق الحديث . وتجدر الإشارة إلى أن هذه القواعد تختلف نسبيا عن تلك التي للأمر . إذ أن الإلزامية في الأولى هي ذات طبيعة نفسية وأخلاقية ، ولكن ذلك ليس عاما . في حال إلحاق ضرر بشخص ما ليس هناك من إلزام تأسيسي يجبرنا على الاعتذار منه ، إن عدم الاعتذار لن تنتج عنه متابعة قضائية مثلا . والعقاب في مثل هذه الأحوال يكون نفسيا بتأنيب الضمير . أو تَحَمُّل ما يصدر من الذي ألحق به الضرر من سلوكات وأقوال قد تجرح الشعور ، ولكن إذا وقع الضرر على مؤسسة (بالمعنى التداولي والدلالي لها) فإن الأمور ستأخذ منحيات أخرى . إن الاعتذار في هذه الحال سيكون :

- اختياريا
- إجباريا .

---

* هناك استثناء من هذه القاعدة ، ولكنه قليل جدا ، والأمثلة في ذلك نجدها في القرآن الكريم . انظر سورة التوبة : الآية 102 .

إن النوع الأول قد لا يرتبط بمؤسسة ، فهو يتحقق بكلمة أو صيغة واحدة ، مثل : عفوا ، عذراً ، أو بحركة إيمائية :

الوزير : معاذ الله

ميمون : (ينتفض ويتراجع خائفا) عفوك يا مولاي .

إن عدم اعتذار الوزير أو "ميمون" قد لا ينجر عنه أمر خطير رغم اعتقادهما أنهما ألحقا ضررا بالملك ، فهما يعلمان أن الملك لن يدخلهما السجن بسبب ذلك .

قد لا يكون الاعتذار نتيجة لخطيئة ارتكبها المتكلم في حق المخاطب ، ولكن اعتقادا منه أن كلامه سينزعج منه ذلك المخاطب ، فهو يتوقع الأشياء قبل أن تحدث :

الوزير : لا أدري ... ليغفر لي مولاي ... ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح ، تظل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود .

أما النوع الثاني فإن الإلزامية فيه متوفرة ، وقد ينجر عن ذلك سلوكات ذات نمط قانوني أو سياسي – اجتماعي . وإن التلفظ بمجرد صيغة أو لفظة ، مثلما هو الحال في النوع الأول ، لا يكفي . إن الاعتذار في مثل هذه الأحوال يتم عن طريق سلوك اجتماعي خاص . إن إلحاق الضرر في حق شخصية سياسية أو هيئة اجتماعية يستلزم تبرير ذلك في وسيلة إعلامية أو الاعتذار المباشر والصريح أمام الملأ ، لأن عكس ذلك سيؤدي إلى متابعة الشخص قضائيا .

لقد رأينا في مسرحية "الملك هو الملك" كيف كانت عاقبة مقدم الأمن حينما تجرأ على الحديث للملك دون احترام مرتبته ومرتبة الملك ، ولا السياق الذي وجد فيه . الأمر الذي دعا الملك إلى إنشاء جهاز يراقب مقدم الأمن وجهازه .

وهنا تظهر لنا الأهمية التي يكتسيها النسق القانوني في تحقيق فعل الاعتذار ، وعلاقة الدور بالمرتبة الاجتماعية ، إذ هو الذي يفرض على المتكلّم أسلوب الخطاب مع الشخص المقابل . إن مقدم الأمن قد تناسى دوره في المملكة وكذا مرتبته بالنسبة للملك .

والملاحظ أنه في كلا النوعين من الاعتذار (الاختياري والإجباري) قد يلجأ الشخص إلى استخدام الأسلوب المباشر للدلالة على الاعتذار ، كأن يدخل شخص إلى مكان عمله متأخرا فيقول : "تأخرت الحافلة بسبب الازدحام" .

في هذه الحال ، تحقق فعل الاعتذار بطريقة ضمنية واحتجاجية : فقد جاء الاعتذار مصوغا على الأسلوب التالي : اعتذر على هذا التأخير لأن الطرقات في هذه الساعة مكتظة ومزدحمة ، والحافلة التي جئت فيها ، عرقلها هذا الازدحام ، ووصلت بالتالي متأخرة .

والحال نفسه في هذا الحوار الذي جرى بين "عرقوب" والنديمين والملك .

عرقوب : تقليد الملوك والوزراء ، رواية الطرائف والعواء .

مصطفى (زاعقا) : العواء ؟

محمود (يخبط على ظهر مصطفى بغلّ) : وانتهينا يا حاج مصطفى إلى العواء .

عرقوب : أعني ... أعني ... ما يسميه الندمان عادة بالغناء . وفوق ذلك يا مولاي ، هذان الدرويشان يحسنان ألعاب المهارة والشطارة ... وعندهما إلمام بأسرار المجون والخلاعة .

إن عرقوب باعتباره مشاركا في اللعبة ، أحس أنه أغضب الملك والوزير الحقيقيين عند استعماله لكلمة "عواء" بدل الغناء ، فحاول إصلاح ذلك معتذرا (أعني ... أعني) ومبررا قوله بأن الندماء يسمّون دائما "الغناء" عواء .

بعدما تحدثنا عن الاعتذار وخصائصه ، ننتقل إلى الإجابة عن الاعتذار ، وهي نوعان :

- إجابة إجبارية .
- إجابة اختيارية .

أما الأولى(1) فقد تكون إيجابية عن طريق قبول الاعتذار ، أو سلبية برفضه . يتم هذا بطرق عديدة ، كأن يجيب : اعتذارك لا ينفع ... أو يصدر منه سلوك عنيف من جرّاء ذلك.

أما الثانية فقد يكون بعدم الاكتراث لما صدر من المتكلم : "لا تكترث لذلك" ، أو يتجاهل الخطأ : "لا شيء هناك ..." ولكن في هذه الحال يكون قد قبل ضمنيا الاعتذار .

وقبول الاعتذار قد يتحقق بطريقة ضمنية ، وهو ما سبق قوله ، وقد يكون بطريقة صريحة : "اعتذارك مقبول" .

وبرز عنصر جديد في دراستنا هذه : وهو عنصر "المقابلة"(2) أي اعتراف كل المتكلم

(1) أوركيوني Pour une approche pragmatique du dialogue theatral ، ص 57 .

(2) فرانسوا فلاهو : La parole intermediaire ، ص 63 .

بوجود المخاطب والاعتراف بكل ما يصدر عنه من سلوكات وتقبل كل النتائج التي قد تنجر عن تلك السلوكات . إن المقابلة في الاعتذار تتجلى حينما يحاول الشخص بذل كل جهوده "لحفظ ماء وجهه"* أمام الطرف الآخر . فالمخاطب قد يرفض اعتذار بحيث تتعطل العملية التبليغية ، ويعود ذلك سلبا عليه ، خاصة إذا قال له : "إنني لا أعترف بك ولا باعتذارك" ، أو "أنا أتجاهلك".

إن هذا التصريح في مضمونه يؤكد على أن المخاطب يعترف بالمتكلم ، ومخاطبته تلك تثبت هذا الاعتراف .

وفيما يلي سنتحدث عن ظاهرة التفاعل الكلامي أو التبادل الكلامي والكيفية التي تتجلى عليها في الخطاب المسرحي من جهة ، وكذا دور الأفعال الكلامية في استمرارية الخطاب من جهة أخرى .

4-4- التفاعل الكلامي والأفعال الكلامية :

أردنا من خلال هذه النقطة أن نثبت الدور الأساس للأفعال الكلامية في تحقيق التفاعل الكلامي وفي تواصله واستمراريته .

إن اللغة كما أثبتنا في كل فصل من فصول هذا البحث ليست فقط وسيلة التعبير عن الأفكار أو توصيل للمعلومات ، بل هو نشاط يتسبب في تحويل الوضعيات بجعل الآخر يعترف بالنوايا التداولية (للمتكلم) ، وبما أن الحديث هو عملية مؤسسة على مشاركة أطراف الخطاب ، فإن الأساس فيه هو المخاطِب (المتكلم) والمخاطَب (المستمع) .

إن هذا التصور مبني على التصور القائل بأن اللغة هي مؤسسة تتحكم في ثباتها استمرارية التبادلات الكلامية .

انطلاقا من ذلك ، تلعب الأفعال الكلامية دور تحويل معتقدات المتخاطبين من جهة ، واستمرارية الخطاب بين أطرافه من جهة أخرى . إن أقوال المتكلم تنبني على ما قاله المخاطَب ، فلا توجد هناك أقوال قوالب ، كل قول يخضع لمضمون القول السابق وللافتراضات والتأويلات التي يحتويها :

ملشينا (يعود إلى القعود في قنوط) : يا إلهي ، ماذا أستطيع لك إذن ؟

يملبخا : دع الأمر للمسيح .

* وهو المقصود بالعبارة : Ne pas perdre la face .

مشلينا : ليت المسيح يعلم بما يوقر ضميري .

يمليخا : أو تشك في أنه يعلم ؟ أستغفر الله ، أعتقد أنه يعلم ، وأنه سيخفف عنك .

مشلينا : متى .

يمليخا : متى ؟ اللهم رحماك إنا لا نملك حق سؤال كهذا ، إنّما ينبغي لنا أن نعتقد(1).

مشلينا : إني أعجب بإيمانك يا يمليخا .

يمليخا : إني أومن بالمسيح لأنه حق ، ولا يمكن أن تكون هذه البشرية قد بذلت أرواحها وسفكت دماءها من أجل شيء غير الحق .

مشلينا : أولدت مسيحيا ، أم اعتنقت الدين على كبر ؟

يمليخا : بل ولدت مسيحيا .

مشلينا : مثلي إذن .

يمليخا : نعم ولكن الإيمان الحقيقي ، إيمان اليقين والاقتناع لم يضئ كل نفسي إلا من يوم سمعت ذلك الراهب يتكلم تحت أسوار "طرسوس".

مشلينا : أي راهب ؟

بدأ الحديث بينهما بالشكوى وتطور إلى أن تحوّل إلى الاستفهام والتقرير ... كان "مشلينا" يعتمد على ما جاء في حديث "يمليخا" ، ليضمن استمرارية ما يقول . والغرض من كلّ هذا هو أن يبعد "مشلينا" عنه القلق ويروّح عن نفسه .

هذا ما جرى أيضا بين "يوسف" و"أبي الفضول" كحيلة من هذا الأخير ليعرف حقيقة قصة "يوسف" (وقد تحدثنا عن ذلك عند الكلام عن البعد التلميحي للخطاب المسرحي) .

وفي هذا السياق يعمد المتخاطبون إلى مجموعة من الحيل والاستراتيجيات يعتبرها البعض ثانوية ، ويرى فيها البعض أساس التبادلية الكلامية ، ليضمنوا استمرار الخطاب ، ويضمنوا عدم انفصال الطرف الآخر عن المشاركة فيه . إن المتكلم ينطلق من كلمة أو عبارة أو فكرة احتواها كلام الآخر لصياغة كلامه بطريقة يعمل فيها على توجيه الخطاب مع ترك المخاطب في وضع يعتقد فيه أنه لم يخرج عن موضوع الحديث . والتفاعلية هذه تتوقف على مدى إدراك المتخاطبين للأرضية المشتركة بينهما .

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 16 .

إن التبادل الكلامي يتم ، غالبا ، في الاستعمال المتناوب للأفعال الكلامية من قبَل المتخاطبين ، سواء المباشرة منها أو غير المباشرة . إن الحوار كله يتوقف على التناوب المستمر لتلك الأفعال الكلامية ، إذ إن استعمال الفعل الكلامي من المخاطب يستلزم إجابة كلامية أو غير كلامية من المخاطب تحمل في طياتها فعلا كلاميا ، تتوقف صفة المباشرة فيه على رتبة المتخاطبين ، وبالتالي فالخطاب كله مجموعة من الأفعال الكلامية .

زينة : عفوك يا مولاي .

الشبندر : إن أذن لي مولاي ، وسمح سيدي الوزير ، وسيدي القاضي ... .

الخليفة (غير ملتفت إليه) : لتشرحي لنا هذه الواقعة .

الشبندر : مولاي ...

الخليفة (ضيقا به) : ماذا أيها الشبندر ؟ ألا ترى أن صاحب البيت أولى بفتح الحديث ؟ ألا ترى أن المرأة أضعف من الرجل ؟ أفأولى بنا أن نبدأ بسماع حجتها ... اقترب يا وزيري ، افتح أذنيك جيدا لما تسمع كي تفسره لنا . تفضلي(1) .

هذا المثال كشف عن حقائق عديدة ومفيدة ، منها ما ذكرناه سالفا :

– في أن الحوار هو مجموعة من الأفعال الكلامية .

– وأن للمرتبة الدور الأساس في صدور هذه الأفعال .

– تدخل عنصر الجنس في توجيه عملية التبادل الكلامي ، ويتجلى ذلك في سماح الخليفة للمرأة (زينة) بالكلام ، ومنع الشبندر من ذلك رغم كونه أعلى مرتبة من "زينة" ، وأكثر من ذلك ، فبتوبيخه للقاضي ، ذكر له بعض "القواعد التي يستقيم بها الكلام في ذلك السياق" ، والتي لا تسمح لأي شخص تجاوزها مهما كانت مرتبته الاجتماعية ، السياسية أو الاقتصادية ... وتتمثل في :

– "إن صاحب البيت هو أولى بفتح الحديث" ، إن للبيت حرمته ، ولصاحب البيت حرمته أيضا ، فإن الحديث قبله يعدّ تعديًا على حرمة البيت وحرمة صاحبه .

– "إن المرأة أضعف من الرجل" ، هذا يسمح لها ، في مثل تلك المواقف ، بأسبقية الحديث عن الرجل ، لأن هذا الأخير قد يوظف قوته تلك في تغطية الحجج التي قد تسيء

(1) أ.ف.ح.ب ، ص 202 ، 203 .

إليه من جهة ، وإعطاء منحى آخر للمسار الاحتجاجي للخطاب لن يكون في صـالح المرأة ، من جهة أخرى ، أضف إلى ذلك أن المرأة هي صاحبة البيت ، بالتالي مـا علـى الشبندر إلا السكوت وانتظار دوره في الكلام .

وقد أشرنا فيما سبق* إلى الدور الرئيسي للافتراضات المسبقة والأقوال المضمـرة فـي استمرار عملية التبادل الكلامي . إن إصدار فعل كلامي يوحي إلى المخاطب ، بفعل الطريقة التي صدر بها ، بمجموعة من الخلفيات نتيجة عملية استنتاجية ذهنية ، هذا ما يجعل إجابته خاضعة لنفس الاعتبـارات التـي خضـع لهـا الفعل الكلامـي للمخـاطب . وهـذا مـن شـأنه أن يضمن استمرارية ذلك التبادل الكلامي من جهـة ، ويسمح لـه بـأخذ الوجهـة التـي تفرضـها العناصر المتعددة التي تكون السّياق (العادات والأخلاق والقـانون والعواطـف والأحاسـيس ، والاستنتاجات الذهنية ...) ، من جهة أخرى . لننظر سويا الحوار الآتي :

مشلينا : من هذا ؟

يمليخا : أنا الراعي يا مولاي .

مرنوش : ما اسمك أيها الراعي ؟

يمليخا : اسمي يمليخا يا مولاي ؟

مشليا : لماذا تدعونا دائما بـ : يا مولاي ؟(1) .

لم يكن "مشلينا" يدرك السبب الذي جعل الراعي يستعمل معهمـا صيغـة الاحترام : يـا مـولاي ، ولعـل القـرون التـي لبثوهـا فـي الكهـف جعلتهمـا ينسـيان مرتبتيهمـا السياسـية . إن استعمال "يمليخا" لهذه الصيغة يرجع إلى إدراكه المسبق لحقيقتهما كمقربين للملك "دقيـانوس" الشيء الذي انعكس مباشرة على حديثه ، ولكن ذلك لم يدركه الرجـلان بعد استيقاظهما مـن النوم من جهة ، ولمعرفتهما المسبقة أنهما – على عكس ما كان يتصوره الراعي – فإنهما لم يعودا من مقربي الملك ، بل أصبحا من أعدائه ، ولو عثر عليهما الملك لقتلهما .

هذا ما عرقل نسبيا ، عملية التبادل الكلامي ، حينما طلب "مشلينا" مـن "يمليخـا" سـبب استعمال صيغة "يا مولاي" ، الأمر الذي جعل الراعي يفصح عن استنتاجه الذهني ، وبالتالي انعكاس ذلك على خطابه وسلوكه :

---

* في حديثنا عن عنصر الاحتجاج للافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة (الباب الثاني) .

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 6 ، 7 .

يمليخا : وبماذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره ؟

مرنوش : عجبا ، من أنبأك أننا صاحبا الملك ؟

يمليخا : وهل يجهل الوزيرين أحد ؟

مشلينا : أرأيتنا من قبل ؟

يمليخا : كثيرا .

مرنوش : أين ؟

يمليخا : بمدينة طرسوس ، في ساحة مصارعة السباع ، كنتما تحوطان الملك في شرفته، والأنظار ترمقكم والشفاه تهمس : هذا الملك وهذان "مشلينا" و"مرنوش"))(1) .

لقد وضع الراعي "يمليخا" "النقاط على الحروف" ، مما جعل الحديث يجري بعد ذلك الشرح ، بطريقة عادية ، إلى أن قال "مرنوش" :

حقيقة ! قرب السماء من الأرض ! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار(2).

كان "يمليخا" يعتقد أن الرجلين ذوا إيمان راسخ يمنعهما من إصدار أقوال (كلامية) تحمل دلالات الكفر ، الأمر الذي جعله يقف في وجه "مرنوش" قائلا :

يمليخا : لا تسخر إن الله حق .

مرنوش : لا شأن لله بنا ههنا ، نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة . ومع ذلك فإني ما أوقعت نفسي .

يمليخا : كل شيء في هذه الأرض بأمر الله .

مرنوش : إلا ما نحن فيه ، فقد حدث بفعل الإنسان .

يمليخا : (مستنكرا) أستغفر الله ، هذا كلام لا يلفظه مؤمن !))(3) .

إن فعل الاستنكار الصادر من الراعي لن يكون بهذه الحدة لو تعلق الأمر بمخاطبته لأشخاص في نفس مراتبهم الاجتماعية قبل الدخول إلى الكهف فرارا من المذبحة .

---

(1) ت.ح.أ.ك ، ص 8 .

(2) نفسها ، ص 12 .

(3) نفسه والصفحة نفسها .

الخاتمة :

أفضت بنا هذه الدراسة ، التي أردنا من خلالها كشف الغطاء عن منهج جديد في البحث اللساني ، يتكفل بحل إشكاليات كثيرة عالقة ناتجة عن تصور ابستمولوجي ضيّق ، إلى تحديد وتثبيت بعض الأسس التداولية اللغوية ، التي تتأسس وفق شبكة معقدة من المعطيات اللغوية وغير اللغوية ، وتتكفل (المعطيات) بالتحديد الدقيق للمعنى وإبراز البعد الحقيقي لبعض التصورات التي تعد جوهرية إذا نظرنا إليها من زاوية الماهية الحقيقية للّغة (أي من زاوية الاستعمال) إنه لا يكفي أن نقول إن اللغة هي عناصر دالة لكي نكون قد حللنا مشكل ماهية اللغة . إن المنهج الذي ينطلق من خلاله في البحث عن هذا الكائن المعقد، يخضع في جميع مراحله إلى تصور ماهيته . إن البنوية باختلاف نظرياتها وتفرعاتها لم تتمكن من تحطيم جدار الثنائية اللغة / الكلام . التي تسببت في حصر وتضييق الدرس اللغوي البنوي ، رغم وجود بعض الشخصيات التي استطاعت أن تقدم لبعض الأفكار التي تعد ضرورية وذات فائدة في مجال فهم البعد الحقيقي للّغة . ونذكر من بين هؤلاء "ياكبسون" الذي تعد بعض أعماله رائدة في هذا المجال ، حيث استطاع أن يظهر أن عناصر لغوية كثيرة ، يخضع تحديدها الداخلي لحال الخطاب . ولكن ذلك لم يكن كافيا للوصول إلى وضع تصور منهجي شامل يتجلى فيه بوضوح ، مفهوم الاستعمال . هذا المفهوم الذي يعد العمود الفقري لجلّ النظريات التداولية ، التي تعكس ، بصفة واضحة وجلية ، الصورة التي يرتبط فيها الخطاب بالعالم ، وهي الصورة التي عجز البنويون عن إبرازها بسبب نظراتهم الضيقة للّغة بحصرها في ثنائية اللغة / الكلام ، وبسبب تيههم في التجريد المنهجي الذي أدى بهم إلى حصر الغاية القصوى للبحث اللغوي في التصنيف .

إن النظر إلى اللغة من زاوية الاستعمال قد كشف – كما سبق قوله – عن حقائق جوهرية للبعد الحقيقي لبعض العناصر التي تعد الحجر الأساس في العملية التواصلية ، تتمثل في إعادة الاعتبار للمتكلمين الذين يتفاعلون من خلال ما يفرضه عليهم حال الخطاب من معطيات اجتماعية وثقافية ومؤسساتية ولغوية .... إن المتكلم ، كما يذهب إلى ذلك بعضهم ، لم يعد عنصرا مهمشا في علاقة اللغة بالكلام ، إنه يكتسي وضعية مركزية بالنسبة لإنّيّة الخطاب . إن النظريات التداولية باختلاف منطلقاتها ومشاربها ، اتفقت على أن العملية التبليغية ، تتوقف ، أساسا ، على المتخاطبين . فالجهود الجبارة لعالم مثل "بنيفينست" أفضت

إلى نتيجة مفادها أن الخطاب البشري ، رغم كونه الظاهرة الأشد تعقيدا لدى الإنسان لارتباطها بالعقل ، إلا أنه يتأسس ، مبدئيا ، في العناصر التالية : أنا – الآن – هنا . إن هذه العناصر الثلاثة ، وإن لم يشر إليها بطريقة ضمنية ، إلا أنها شكلت هيكل جل النظريات التداولية من نظرية (ات) الحديث ونظرية (ات) قوانين الخطاب وأحكام المحادثة ونظرية (ات) أفعال الكلام .

ونشير ، في نفس هذا المقام ، إلى أن الشيء الذي زاد من مصداقية وعلمية التداولية هو استعانتها بمجموعة من العلوم الإنسانية من علم الاجتماع والأناسة والتاريخ ... لارتباط كل هذه العلوم بالإنسان ذاته وبعلاقته بغيره ، وبالعالم بكل ما يحتويه من تناقضات وتعقيدات . وقد زاد ذلك في اتساع نظرتها للّغة ، الأمر الذي أبعدها عن مأزق التضييق الذي وقع فيه البنويون .هذا الإتساع زاد من أهمية التداولية في الدراسات اللغوية حاليا ، حيث توسعت هذه الأخيرة وشملت مجالات عديدة ، من بلاغة وأسلوبية ، وعلم الاجتماع اللغوي ، وتعليمية اللغات والترجمة وتحليل الخطاب بجميع أنواعه ... وأصبح لأي باحث في أي مجال من مجالات المعرفة الإنسانية أن يلقي نظرة على الدراسات اللغوية ويستفيد منها ، حيث لم تعد اللسانيات ، ذلك العلم الغريب الذي من اختصاص اللسانيين فقط ، رغم كونه يدرس ظاهرة من اهتمام جميع الدارسين في جميع الاختصاصات ، ليس فقط العلوم الإنسانية ، إنما تجاوزت ذلك إلى التكنولوجيا والاعلاميات والرياضيات ...

وقد انتهى بنا البحث في الباب الأول إلى إعادة النظر في التصور "التقليدي" للتواصل البشري الذي لم يعد قادرا على احتواء التطورات الجديدة في مجال البحث اللساني ، مع اقتراح أسس تصور "جديد يأخذ بعين الاعتبار المعطيات الحديثة في هذا المجال ، تعتمد على طابع الاستمرارية والتفاعل . ويتوقف ذلك على مجموعة من العمليات التأويلية الجارية في أذهان المتخاطبين أثناء الخطاب ، مع تأثير السياق فيها ، وعلى خاصية "التعاونية" "coopération" للنشاط الكلامي .

إن هذا التصور الجديد للتواصل البشري قد ساعدنا على تقديم أسس ومعالم نظرية الحديث . حيث تحدثنا عن عنصر الذات وكيف يتجلى دوره الوظيفي في اللغة أثناء الحديث، وعلاقته (الذات بالمرجعية وعناصر الزمان والمكان) بتأدية المعاني . وحتى لا يظل بحثنا حبيس النظرية والتجريد ، عمدنا إلى تطبيق أسس نظرية الحديث ، على الخطاب المسرحي الذي يقترب من حيث الصياغة من الخطاب العادي الذي اعتمدته النظريات التداولية محورا

للدراسة . ونشير إلى أننا استعنا بالخطاب المسرحي ، من خلال مجموعة من المسرحيات ، في كل فصل من فصول المسرحية . وقد كان ذلك مفيدا جدا في فهم كل عنصر من عناصر التداولية ، لأن هذه الأخيرة تدرس المجال الاستعمالي للّغة أثناء جريان الخطاب .

في الباب الثاني من البحث تعرضنا إلى دور قوانين الخطاب في تأدية المعاني ، وبينا أن العملية التبلغية في مجملها تتأسس على مدى استيعاب المتكلمين للأعراف الاجتماعية – اللغوية للخطاب .

إن استمرارية الحديث يتوقف على الاستراتيجيات الخطابية للمتكلمين في استعمالهم للافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة والاحتجاج ... إنها تتحكم في سلامة الصيغ اللغوية أثناء توظيفها في الخطاب . وهي (قوانين الخطاب) تعمل على توجيه الخطاب نحو أهداف يرمي إليها المتخاطبون . وهي تتحكم أيضا في المضامين الخفية والتلميحية للأقوال التي يتعذر على المتكلم التصريح بها . إن المجتمع قد أضفى على بعض الأفكار صبغة الحظر حيث أحاطها بـ "قانون الصمت" . ولتجنب ذلك ، يلجأ المتكلمون إلى صياغة هذه الأفكار بأسلوب يجعلهم ينكرون أقوالهم لتفادي ردع الآخرين . وتحديد العناصر التي تتدخل ضمن متضمنات الأقوال تتوقف على الصيغ اللغوية للأقوال ، ثمّ الاستنتاجات التي تجري في أذهان المتكلمين ، وأخيرا حال الخطاب بكل ما يضمه من معطيات الزمان والمكان .

وفي الباب الثالث من البحث رأينا أن مفهوم الفعل الكلامي يتعدى مفهوم القول ، بمعنى أن الفعل الكلامي لا يتحقق فقط بمجرد التلفظ بالقول الدال عليه . إن الإشارة قد تدل على فعل كلامي متحقق . إن مفهوم الفعل الكلامي يتوقف في تحقيقه على مجموعة من القواعد ، أكثرها يرتبط بالنسق القانوني الذي يحيط بالأقوال . إن فعل الأمر يعتمد في تحقيقه على توفر الشروط القانونية التي تسمح للآمر بالتلفظ بالأمر ، وقدرته على ذلك ، بما في ذلك قصده الأمر ، وعلى المأمور الإذعان أو الرفض .

إن سياق بعض الأقوال قد يجعلها تنحرف عن المعنى المباشر الذي وضع لهذه الأقوال، وهو حال الأفعال الكلامية غير المباشرة . وقد أجبنا بإسهاب عن التساؤلات التي أردنا فيها معرفة الآليات التي تتدخل في تحويل القول الذي يحمل دلالة الفعل الكلامي المباشر إلى قول يحمل دلالة أخرى غير التي ضمنها الفعل الكلامي المباشر . فوجدنا أن هناك عوامل عديدة تتشابك فيما بينها ليتحقق ذلك ، وهي : قوانين الخطاب ، القدرات الاستنتاجية للمستمع وأخيرا حال الخطاب . وقد فسّر "سيرل" "SEARLE" ذلك بمجموعة من الفروق تشكل

قواعد مفسرة لآلية تحويل الكلام من فعل كلامي مباشر إلى آخر غير مباشر . وفي هذا الباب تعرضنا بصفة مختصرة إلى بعض الأسس النظرية العربية في دراسة الأفعال الكلامية المباشرة وغير المباشرة ، ولقد فاجأنا الأسلوب الذي عالج به "السكاكي" هذه الظواهر ، إذ جاءت دراسته منهجية فسر فيها الآليات التي تنتقل فيها الدلالات نفس القول من مستوى دلالي إلى مستوى آخر . حيث تحدث عن عدم مطابقة المعنى الأصلي بسبب بعض شروط المقام . ويتولد عن انعدام هذه المطابقة امتناع إجراء المعنى الأصلي وتأدية لمعنى آخر يناسب مقام الحديث .

اقتنعنا إثر ذلك أن العرب لم يوفوا هذا الميدان بالدراسة ، إذ لم تكن دراساتهم في ذلك مكتملة ، حيث لم نتبين حدود "النظرية التداولية العربية" بوضوح .

رغم اهتدائهم منذ القرون الأولى إلى أن دراسة اللغة تتم على مستويين :

– المستوى التجريدي الذي ينظر في القوانين والقواعد التي تصل عضويا أجزاء ومكونات اللغة .

– المستوى الوظيفي التبليغي – لنقل التداولي – الذي تتحكم فيه معطيات السياق والمقام. وهو المستوى الذي تخضع له حيثيات الدلالة .

إنه من بين ما توصلنا إليه في هذا البحث من نتائج عملية تطبيقية هو مساهماتنا المتواضعة في إثراء المعجم اللساني العربي بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم في مجال اللسانيات والدراسات البلاغية التي لا يمكن للباحث العربي في ميادين عدة من البحث اللساني والأسلوبي أن يستغني عنها . لقد توصلنا إلى نتيجة أولية مفادها أنه من الضروري، بل ومن الواجب ، إعادة النظر في مناهج دراسة كل ما يمت بصلة بالنظرية اللسانية البلاغية العربية القديمة باستعمال المناهج الحديثة ، وخاصة منها تلك التي تندرج ضمن التداولية واللسانيات النصية . إن التراث اللساني – البلاغي العربي يخفي كنوزا ضخمة من المعطيات المنهجية ، خاصة وأنه اقترن بدراسات ومناهج عديدة من العلوم مثل : الأصول والفقه والتفسير ...

وقد راعينا في ترجمة المصطلحات ونقل المفاهيم إلى اللغة العربية ما أمده لنا التراث في هذا المجال من ثراء اصطلاحي ، وما أفادتنا به مجهودات بعض الباحثين العرب في هذا الميدان ... وقد حرصنا على أن تكون مضامين المصطلحات المترجمة مطابقة أو قريبة من مضامين المصطلحات الأصلية ، باحترام قواعد الترجمة والتعريب .

فمن بين المصطلحات التي راعينا فيها هذه القواعد ، ترجمة مصطلح Force illocutoire التي وجدنا لها مصطلحا مناسبا ومطابقا له في التراث وهو : الإلزامية ، فهذه الكلمة تترجم تماما مفهوم تأثير الكلام الذي يصدر في مقام تتوفر فيه جميع الشروط القانونية التي تؤثر على المخاطب والمستمع وتحمله على الخضوع لمضمون الفعل الكلامي ، مع تقبلنا للمصطلح : القوة الكلامية الذي لا يعدو يؤدي نفس ما يؤديه مصطلح الإلزامية .

ونقول أخيرا إن التداولية استطاعت أن تفتح آفاقا جديدة في البحث اللغوي وأن تعطي نفسا جديدا للدراسات اللسانية والأسلوبية بخروجها عن التصور التجريدي والتصنيفي للغة واعتبار هذه الأخيرة نشاطا متحققا وفق شبكة معقدة من المعطيات السياقية وكذا دور الاستنتاجات الذهنية للمتخاطبين في تأويل وتأدية المعاني والدلالات التي احتوتها الأقوال . وتعتبر اللغة وفق هذا الأساس مؤسسة تضمن صحة وسريان دلالات الأقوال أثناء التخاطب، بتوفيرها النسق القانوني لتحقيق النشاط الخطابي .

قائمة المراجع والمصادر العربية

أ - المصادر :

1 - ابن الأثير : (نصر الله ضياء الدين أبو الفتح) : المثل السائر ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، طبعة نهضة مصر ، (د . ت) .

2 -ابن جني (أبو الفتح عثمان) : الخصائص ، تحقيق : علي النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1952 .

3 - ابن الحاجب (عثمان بن عمر) : الأمالي النحوية ، ط1 ، تحقيق : عدنان صالح مصطفى ، دار الثقافة ، قطر ، 1986 .

4 - ابن خلدون (عبد الرحمن) : المقدمة ، ج1 ، ط3 ، مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبناني ، بيروت ، 1967 .

5 - ابن القيم الجوزية : بدائع الفوائد ، دار الطبعة المنيرية (د . ت) .

6 - ابن منظور : لسان العرب ، طبعة صادر ، بيروت ، 1955 .

7 - الجرجاني (عبد القاهر عبد الرحمن) : دلائل الإعجاز ، تقديم علي أبو زقية ، مؤسسة موفم للنشر ، الجزائر ، 1991 .

8 - الزجاجي (أبو القاسم) : الإيضاح في علل النحو ، ط 5 ، تحقيق : د. مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت ، 1986 .

9 - الزمخشري (أبو القاسم) : أساس البلاغة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، لبنان ، 1984 .

10 - الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد) : إحياء علوم الدين ، ط 1 ، تحقيق : الإمام حافظ العراقي ، دار الثقافة ، الجزائر ، 1991 .

11 - السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر) : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت (د . ت) .

ب - المراجع :

1 - إلياس (منى) 1985 : القياس في النحو ، ط 1 ، دار الفكر ، دمشق .

2 - بن نبي (مالك) 1987 : شروط النهضة ، ط 4 ، ترجمة : عمر مسقاوي ، دار الفكر ، دمشق .

3 - بن نبي (مالك) 1987 : مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي ، ط 4 ، ترجمة : عمر مسقاوي ، دار الفكر ، دمشق .

4 - الحاج صالح (عبد الرحمن) 1993 : "الجملة في كتاب سيبويه" ، المبرز : ع (2) ، جويلية - ديسمبر ، الجزائر .

5 - دلاش (جيلالي) 1992 : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ترجمة : محمد يحياتن ، د.م.ج ، الجزائر .

6 - دو سوسير (فردينان) 1985 : دروس في الألسنية العامة ، ترجمة : صالح القرمادي وآخرين ، الدار العربية للكتاب ، تونس .

7 - الزاوي (الطاهر أحمد) 1980 : ترتيب القاموس المحيط ، ط 3 ، الدار العربية للكتاب ، تونس .

8 - زياد (جلال) 1992 : المدخل إلى السيمياء في المسرح ، ط 1 ، وزارة الثقافة ، عمان .

9 - السيد سابق 1985 : فقه السنة ، ط 7 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

10 - د. فضل (صلاح) 1985 : علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته : ط 1 ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت .

11 - فوك (ك) ولوقوفيك (ب) 1984 : مبادئ في قضايا اللسانيات المعاصرة ، ترجمة : المنصف بن عاشور ، د.م.ج ، الجزائر .

12 - قدامة (أحمد) 1985 : قاموس الغذاء والتداوي بالنبات ، ط 5 ، دار النفائس ، بيروت .

13 - قطبي (الطاهر) 1990 : بحوث في اللغة : د.م.ج .

14 - قطبي (الطاهر) 1992: بحوث في اللغة (الاستفهام البلاغي د . م . ج .

15 - قطبي (الطاهر) 1992: بحوث في اللغة (الاستفهام بين النحو والبلاغة ، د.م.ج .

16 – المتوكل (أحمد) 1981 : "اقتراحات في الفكر اللغوي العربي القديم لوصف ظاهرة الاستلزام التخاطبي" في : "البحث اللساني والسيميائي" : أعمال الندوة الثالثة في البحث اللساني والسيميائي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط .
17 – المسدي (عبد السلام) 1986 : اللسانيات وأسسها المعرفية : الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .

جـ – المعاجم المزدوجة اللغات :

– المنهل : فرنسي – عربي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت .
– الكنز : فرنسي – عربي : جروان سابق 1972 ، ط 1 ، دار سابق ، بيروت .
– المورد : إنجليزي – عربي : منير البعلبكي 1989 ، دار العلم للملايين ، بيروت .
– قاموس المتعلم : عربي – إنجليزي : ف . ستانغاس 1974 ، مكتبة لبنان .

د – النصوص المسرحية :

– الحكيم (توفيق) 1976: رحلة الربيع والخريف ، ط 3 ، دار المعارف ، مصر .
1978: أهل الكهف ، ط 1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
– فرج (ألفريد) 1985: حلاق بغداد ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .
– ونوس (سعد الله) 1980 : الملك هو الملك ، ط 3 ، دار بن رشد للطباعة والنشر ، بيروت .

فهرس المراجع الأجنبية

1 - ADAM (J . M) (S . D) : Les textes : types et prototypes , NATHAN , Paris .

2 - ADAM (J . M) & Leclerc , Adam (B) : (1988) : Un genre du récit : le monologue narratif au theatre , in. Langue Française , N° 59 , Septembre 1988 .

3 - ARMENGAUD (F) , (1985) : La pragmatique : Que sais-je ? Presses Universitaires de France .

4 (AUSTIN (J . L) , (1970) : Quand dire c'est faire : tra: Gilles Lane , Editions du SEUIL , Paris .

5 - BENVENISTE (E) , (1966) : Problèmes de linguistique générale . Tome 1 . GALLIMARD .

6 - BOREL (M . J) , (1981) :"l'explication dans l'argumentation" . in. "langue Française" . N° 50 , Mai , LAROUSSE , Paris .

7 - CERVONI (J) , (1987) : L'enonciation , 1ère édition , Presses Universitaires de France , Paris .

8 - CULIOLI (A) : (1982) Role de representations métalinguistiques en syntaxe , Depatement de recherches Linguistiques) . Paris .

- Valeurs modales et opérations énonciatives : Departement de recherches Linguistiques) . Paris .

- La formalisation en linguistique Departement de recherches Linguistiques) . Paris .

9 - DUBOIS (J) , (1989) Dictionnaire de linguistique . 2eme edition . LAROUSSE . Paris .

10 - Ducrot (O) , (1980) : Dire et ne pas dire , 2eme edition . HERMANN . Paris .

(1984) le dire et le dit , Editions de MINUIT . Paris .

11 - DUCROT , ANSCOMBRE , (1980) , l'argumentation dans la langue , Pierre MARDAGA Editeur . Bruxelles .

12 - DUCROT , TODOROV , (1972) Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage : Editions du seuil , Paris .

13 - EL MOUTAOUAKKIL (1982) : Réflexion sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique Arabe . Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines . Rabat .

14 - ELUERD (R) , (1985) : La pragmatique linguistique , NATHAN . Paris

15 - FLAHAULT (F) , (1978) , La parole intermédiaire , Editions du SEUIL , Paris .

16 - GALISSON (R) , COSTE (d) , (1976) Dictionnaire de didactique des langues , HACHETTE , Paris .

17 - GREIMAS (A . J) , COURTES (J) , (1979) : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage . HACHETTE . Paris .

18 - HADJ SALAH (A) , (1979) : Linguistique Arabe et linguistique générale : Essai de méthodologie de "Ilm El Arabiyya" , thèse de doctorat d' état .

19 - IBRAHIMI (K . T) , (1991) : Apprentissage de la langue Arabe par les adultes : contribution et l'élaboration de contenus et de materiels didactiques pour l'enseignement de la langue Arabe aux adultes en Algerie : Thèse de doctorat d'état , Université Stendhal , Grenoble .

16 - JAKOBSON (R) , (1963) : Essais de linguistique générale . Editions de MINUIT . Paris

17 - JACQUES (F) , (1979) : Dialogiques . Presses Universitaires de France . Paris .

18 - LEVINSON (S . C) , (1983) : Pragmatics . Cambridge Univesity Presse . Cambridge .

19 - LOWIE (r) , (1969) : Traité de sociologie primitive . Petite bibliothèque . PAYOT . Paris .

20 - LYONS (J) , (1990) : Sémantique linguistique , tra. Boulonnais , Durand, LAROUSSE , Paris .

21 - Maingueneau (d) , (1981) : Approche de l'énonciation en linguistique Française , HACHETTE . Paris .

(1986) Elements de linguistique pour le texte litteraire , BORDAS . Paris .

(1987) Nouvelles tendances en analyse du discours , HACHETTE . Paris .

(1990) : Pragmatique pour le discours litteraire , BORDAS, Paris .

22 - MOUNIN (G) , (1970) : Introduction à la sémiologie . Editions de MINUIT . Paris .

23 - MOUNIN (G) & Al. (1974) : Dictionnaire de linguistique . Presses Universitaires de France . Paris .

24 - ORECCHIONI (C . K) : (1980) : Enonciation de la subjectivité dans le langage , ARMAND COLIN . Paris .

(1984) :" pour une approche pragmatique du discours theatrale" . in. "Pratiques" , N° 41 , mars .

(1986) : l'implicite , ARMAND COLIN . Paris .

(1990) : Les interactions verbales , ARMAND COLIN . Paris .

25 - PORTINE (H) , BOUACHA (a) , (1981) : . "Langue Française" , N° 50 , Mai , LAROUSSE . Paris .

26 - RECANATI (F) , (1979) : Transparence et énonciation , Editions du SEUIL . Paris .

27 - SEARLE (J . L) , (1972) Sens et éxpression . Tra. Joelle PROUST , Editions de MINUIT . Paris .

28 - TODOROV (T) , (1985) : Mikhael Bakhtine : Le principe dialogique , Le seuil . Paris .

29 - UBERSFELD (A) , (1981) : Lire le théatre , 2eme édition . Editions SOCIALES . Paris

(1987) : "Je suis" ou la petite musique de l'énonciation" , in. "Approche de l'opéra" DIDIER ERUDITION , Paris .

30 - VIGNAUX (G) , (1987) : Le discours , acteur du monde , OPHRYS , Paris .

31 - WITTGENSTEIN (L . V) , (1961) : Tractatus logico-philosophicus , introduction de Bertrand Russel , GALLIMARD . Paris .

مقتطفات من مسرحيّات :

1 – أهل الكهف .

2 – رحلة قطار .

3 – رحلة صيد .

4 – الملك هو الملك .

5 – حلاق بغداد .

« فَضَرَبْنا على آذانهمْ في الكهفِ سِنِينَ عَدَدًا ، ثُمَّ بَعَثْناهُمْ لِنَعلَم أيُّ الحِزبَيْنِ أحصَى لِما لَبِثُوا أمَدًا »

القرآن الكريم

الكهف بالرقيم . ظلام لا يتبين فيه غير الأطياف طيف رجلين قاعدين القرفصاء وعلى مقربة منهما كلب باسط ذراعيه بالوصيد

مشلينيا : (وهو احد الرجلين) يا مرنوش !

مرنوش : استيقظت ؟ ماذا تريد مني ؟

مشلينيا : أين أنت ؟ أسمع صوتك المتبرم ولا اراك . آه ! ظهري يؤلمني !

مرنوش : دعني . انا ايضا ضلوعي توجعني ، كأنما نمت عليها عاما

مشلينيا : أين الراعي ؟ اين ثالثنا الراعي ؟

مرنوش : اتبين شبح كلبه هنا باسطا ذراعيه

مشلينيا : ألا ترى هذا الراعي يتجنب قربنا ، أين هو؟

مرنوش : لعله بباب الكهف يرقب طلوع النهار ، شأن الرعاة

مشلينيا (يتمطى) : آه ! ظهري يؤلمني ! كم لبثنا يا مرنوش ؟

مرنوش : أف ! انك تحرج صدري باسئلتك

مشلينيا : انا كذلك – لو تعلم – ضيق الصدر مثلك ، مرنوش كم لبثنا ها هنا ؟

مرنوش : يوما أو بعض يوم

مشلينيا : من أدراك ؟

مرنوش : وهل ننام أكثر من هذا القدر ؟

مشلينيا : صدقت (صمت) ، (وفجأة يقول وهو نافد الصبر) اريد الخروج من هذا المكان

مرنوش : ويحك ! الى اين ؟

مشلينيا : أو تريدني على المبيت هنا ليلة اخرى ؟

مرنوش : ليلتين أو ثلاثا . حتى نأمن على حياتنا من دقيانوس

مشلينيا (صائحا متذمرا) : لا أستطيع . لا استطيع

مرنوش : لم استطيع أنا ، وأنا ولي امرأة وولد اعزهما وأعبدهما ؟

مشلينيا : انت تستبقي حياتك من أجلهما

مرنوش : وأنت ؟ الا تريد ان تستبقي حياتك من اجل ..

مشلينيا : نعم يا مرنوش . لكن ها أنت ذا تراني لا أقوى على البعد يوما واحدا

مرنوش : مشلينيا ! احذر لنفسك ولنا ! المذبحة لا تزال قائمة في المدينة . اني لن احتمل نزقك بعد اليوم

(يبدو شبح يتخبط في الظلام)

مشلينيا : من هذا ؟

يمليخا : انا الراعي يا مولاي

مشلينيا : تفقدناك الساعة

يمليخا : قمت التلمس الطريق الى الباب ، فلم اهتد اليه

مشلينيا : اقعد بجوارنا . منذ قدتنا الى هذا الكهف وانت صامت ، كأنك لا تأنس بنا

مرنوش : ما اسمك أيها الراعي ؟

يمليخا : اسمي يمليخا يا مولاي

مشلينيا : لماذا تدعونا دائما يا مولاي ؟

يمليخا : وبماذا ادعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره ؟

مرنوش : عجبا ! .. من انبأك اننا صاحبا الملك ؟ !

يمليخا : وهل يجهل الوزيرين احد ؟

مشلينيا : أرأيتنا من قبل ؟

يمليخا : كثيرا

مرنوش : أين ؟

يمليخا : بمدينة طرسوس ، في ساحة مصارعة السباع . كنتما تحوطان الملك في شرفته ، والأنظار ترمقكم والشفاه تهمس : هذا الملك ، وهذان مشلينيا ومرنوش

مشلينيا : أعرفتنا اذن ساعة جئناك نعدو نسألك ملجأ ومخبأ ؟

يمليخا : لم أتبينكما أول الامر ، لكن سمعت أحدكما يقول لصاحبه : « انهم في أثرنا يا مرنوش فلنسرع » فنبهني الاسم من ساعتي . فتركت غنمي ، وجئت بكما الى كهف الرقيم

مشلينيا (بعد صمت) : ألم نلهك عن غنمك يا يمليخا ؟

يمليخا : لا بأس . انها ترعى الكلأ آمنة ، ولا يعلم أحد

أنها لمسيحي

مرنوش : أنت أيضا كنت تخفي دينك ؟

يمليخا : نعم يا مولاي

مشلينيا : يمليخا .. كلمة « مولاي » تؤذي سمعي . إنا هنا اخوة ومسيحيون ، فلا موالي ولا عبيد

مرنوش : هل لك أهل يا يمليخا ؟

يمليخا : ليس لي الا قطمير

مشلينيا : من هو قطمير ؟

يمليخا : (يشير الى الكلب) كلبي هذا

مرنوش : انت اذن أسعدنا حالا ،

(صمت)

يمليخا : (في تردد) لو اجرؤ على السؤال ..

مشلينيا : سل عما شئت يا يمليخا ، ولا ترهب امرا

يمليخا : مذ رأيتكما راكضين هربا من المذبحة دهشت وعجبت ، ولكن أذهلني أمر نجاتكما عن كل شيء ، وأتينا الكهف ، فسكنت الى نفسي افكر في امركما حتى دهمني نوم ثقيل لم اصح منه الا الساعة ، وكأن بأضلعي كسرا ...

مشلينيا : ما الذي حيرك من أمرنا ؟

يمليخا : دقيانوس عدو المسيحية ما كان يعلم ان وزيريه مسيحيان !

مرنوش : (في اندفاع مقصود) وهو لا يعلم كذلك ان ابنته مسيحية .. هذا الآمر بذبح المسيحيين

يمليخا (في استغراب) : ابنته ؟ الاميرة بريسكا ؟ ! -

مشلينيا (في صيحة عتب ولوم) : مرنوش !

مرنوش : وأي حرج ان أخبر يمليخا بهذا ؟ الا أن أكون ذكرت قلبك يا مشلينيا ...

يمليخا : معذرة يا مولاي ! أنا لم أطلب العلم الا بأمر واحد : كيف عرف الملك سركما ؟ أمكيدة ؟ أوشاية ؟

مرنوش : أخبره أنت يا مشلينيا

مشلينيا : اريد الخروج من هذا المكان

مرنوش : أيضا ؟ يا لمصيبتي بك !

مشلينيا : قلت لك لا أستطيع المكث هنا يوما آخر

مرنوش : أيها النزق ! اما كفاك أنك أوقعتنا فيما نحن فيه ؟

مشلينيا : انك حاقد علي !

مرنوش : بل احمد الله على أن رسالتك المشؤمة لم يكن بها غير اسمينا ! (مشلينيا لا يجيب) نعم . انها من سوء حظي الرسالة الاولى والاخيرة

مشلينيا : من سوء حظك .. حقيقة

مرنوش : طالما حذرتك الكتابة الى بريسكا

مشلينيا : صه !

مرنوش : لكنك هذه المرة قد ذهب رشدك دفعة واحدة . .

فكتبت ثم دفعت الرسالة الى وصيفة غيرى تضمرلكما الشر. ألا تذكر أني نبهتك يوماً اليها وقد لحظت منها أشياء ؟ أو لم تجد رسولاً سوى هذه المرأة ؟ (مشلينيا لا يجيب) يا لقلة الحذر ! أو لم تخبرني أنك قبل الرسالة المشؤمة بقليل أهديت الى بريسكا يداً بيد صليبا صغيراً من الذهب استصنعته لها ؟ . . فماذا عليك لو أنك أعطيتها الرسالة كذلك يداً بيد ؟ (مشلينيا لا يجيب) ولكنك تزعم أنك لم تستطع ، فلقد كتبتها بعدئذ على عجل ... نعم كي تخبرها انك ذاهب بصحبة مرنوش تصلي سرا صلاة الفصح وتذكرها في الصلاة ! (مشلينيا لا يجيب) بصحبة مرنوش ! !

مشلينيا : نعم ، كلمة لو لم اخطها ..

مرنوش : لكنت نجوت بجلدي

مشلينيا : اجل كنت نجوت بجلدك

مرنوش : ولما كنت خسرت مكاني عند الملك ، ولما جئت احطم عظامي على أرض هذا المكان الموحش هذه الليلة ، ولما تركت امرأتي وولدي وحدهما في عذاب القلق وسط هواء المذبحة

يمليخا (بعد لحظة صمت) : مولاي ! او تركت أهلك في الخطر !

مرنوش : أحمد الله على ان ليس احد يعلم انهما مسيحيان ، ولا انهما يمتان اليّ بصلة . ان أمر زواجي سر لا يعرفه

غير ثلاثتنا الآن . ثم اني أخفي امرأتي وولدي عن الناس في بيت منفرد منذ سنوات . كلا ، لا خوف عليهما .. لقد عصفت قبل اليوم مذابح ومجازر فلم يمتد اليهما أذى

يمليخا : ذلك من فضل المسيح

مرنوش : قل هو سوء المصادفة أن يظهر سرنا للملك ، ولما يمض يومان على أمره بذبح المسيحيين

يمليخا : نعم اني اتخيل مبلغ غضبه .

مرنوش : قيل إنه جعل يجأر ، والرسالة في يده يتلوها ضاحكا ضحكات مخيفة . ونادى ابنته ، وأطلعها عليها وهو يصيح بمن حوله أن : « أعدوا أقفاص السباع الضارية ، فلسوف نقدم لها وليمة لا تنساها ! »

يمليخا : يا للهول ...

مرنوش : لو لم تتسلل الاميرة بريسكا الى باب القصر تنتظر اوبتنا من صلاة الفصح لتدعونا الى الفرار ..

يمليخا : هو المسيح شاء لكما النجاة

مرنوش : نعم . ولكن أية نجاة هذه التي تفصل بيني وبين امرأتي وولدي ؟ آه ! كنا أذكر اني ينهض هذا الصباح ولا أقبله ...

يمليخا : كم تحب أهلك !

مرنوش : اني انما أحيا بهما ولهما

يمليخا : صبرا ! ان رحمة الله قريبة

مرنوش : حقيقة ! قرب السماء من الارض ! تلك الرحمة
التي لا تسعف الا من يستطيع الانتظار !
يمليخا : لا تسخر.. ان الله حق
مرنوش : لا شأن لله بنا هاهنا . نحن اللذان أوقعنا بنفسينا
في التهلكة . ومع ذلك... فاني ما أوقعت نفسي
يمليخا : كل شيء على هذه الارض بأمر الله
مرنوش : الا ما نحن فيه ، فقد حدث بفعل انسان
يمليخا (مستنكرا) : استغفر الله ! هذا كلام لا يلفظه مؤمن !
مثلينيا (يحاول النهوض فتؤلمه عضلاته) : آه !
مرنوش : الى أين ؟
مثلينيا : سيذهب هذا الانسان كي يصلح فعلته
مرنوش : ويحك ! ماذا عساك تصنع ؟
مثلينيا : سأذهب الى الملك توا وأقول له : « اني جنيت
على مرنوش ظلما ، وأن اسمه في الرسالة لا يعني شيئا .
وهأنذا اقدم جناني »
مرنوش : اقعد ، وكفى هذرا ! قل انك ذاهب لترى حبيبتك !
مثلينيا : وا أسفاه !
مرنوش : علام تأسف ؟
مثلينيا : ما كنت أعرفك سيء النفس بهذا المقدار
مرنوش : كفى . اقعد ، ولا تكن سببا في نكبة اخرى مهما
تقل للملك لا يصدقك ، وربما حملك بالارهاب والتعذيب

على الاخبار بمكاني
مثلينيا (يعود الى القعود في قنوط) : يا الهي ! ماذا استطيع
لك اذن ؟
يمليخا : دع الامر للمسيح
مثلينيا : ليت المسيح يعلم بما يوقر ضميري
يمليخا : او تشك في أنه يعلم ؟ استغفر الله ! أعتقد أنه يعلم ،
وأنه سيخفف عنك
مثلينيا : متى ؟
يمليخا : متى ؟. اللهم رحماك ! انا لا نملك حتى سؤال كهذا
انما ينبغي لنا أن نعتقد
مثلينيا : اني أعجب بايمانك يا يمليخا
يمليخا : اني أؤمن بالمسيح لانه حق . ولا يمكن أن تكون
هذه البشرية قد بذلت أرواحها وسفكت دماءها من أجل
شيء غير الحق
مثلينيا : اولدت مسيحيا ، ام اعتنقت الدين على كبر ؟
يمليخا : بل ولدت مسيحيا ...
مثلينيا : مثلي اذن
يمليخا : نعم . ولكن الايمان الحقيقي ، ايمان اليقين والاقتناع ،
لم يضئ كل نفسي الا من يوم سمعت ذلك الراهب يتكلم
تحت أسوار طرسوس
مثلينيا : اي راهب ؟

إنها تلفحنى . . . هذه الأنفاس . . . تكاد تحرق وجهى . . .
ورائحتها كريهة . . . كريهة . . .

[أصوات فى الأدغال تصيح . . . وطلقات نارية تدوى . . .]

الأصوات : [فى الخارج] النجدة . . . النجدة . . . أنقذوه . . .
أسرعوا . . . الدكتور فى فم الأسد . . .

[الرجل يغطس ويقاوم بشدة رافعاً يده إلى أعلى . . .]

« ستار »

٢

رحلة قطار

(مسرحية فى فصل واحد)

قطار يسير وسط المزارع . . . ليلا فى ضوء القمر المكتمل . . القاطرة وحدها هى التى تظهر على المسرح . . . القطار مسرع لأن ذراع القاطرة تدور بسرعة . . والقطار يهتز اهتزازاً شديداً لافتاً للنظر . . . الوقاد يقف أمام فرن القاطرة المفتوح بساقه اليسرى الخشبية وفى يده جاروف الفحم . . . والسائق مغمض العينين كالحالم ، يترنم بأنغام خافتة . . .

الوقاد : يترنح . . . يترنح الملعون .

السائق : صوت مسيره فوق القضبان . . . تريك تراك تريك تراك تريك تراك تريك تراك تريك . . . ما من موسيقى أشهى من هذا الصوت ! . . تستطيع أن تتصور أى لحن شئت على هذا السلم الموسيقى !

الوقاد : ولكنه يترنح ! . ألا تلاحظ هذا الترنح ؟ !

السائق : فليترنح . . . تريك تراك تريك تراك تراك تريك تراك تراك تريك تراك . . .

الوقاد : كالسكير العجوز فى ليلة ممطرة !

السائق : قطار عتيق . . حقاً . . تريك تراك تريك تراك تراك . . .

الوقاد : وبهذه السرعة أيضاً ! . .

السائق : لا تقلق !.. تريك تراك تريك تراك تراك تريك تريك تراك تراك تريك تراك . .

الوقاد : الحمد لله أننا لم نسر به فى عاصفة الأمس ! . . إن عاصفة الأمس التى اقتلعت كل شىء كان من الممكن أن . .

السائق : حقاً . . عاصفة الأمس . . تريك تراك تريك تراك تراك تريك تراك تريك . .

الوقاد : خصوصاً وهذه العجلات المفككة الصواميل ..

السائق : آه . . لا تذكرنى بالعجلات .

الوقاد : هذا شىء مرعب ! . .

السائق : وأى رعب ! . . كلما تصورت أننا نسير بقطار مفكك العجلات !

الوقاد : وبهذه السرعة ! . .

السائق : كان يجب أن نحاول مرة أخرى ربطها جيداً . .

الوقاد : حاولنا . . وأنت تعرف ذلك جيداً . لكن الصواميل مستهلكة . متحللة . . كلما ربطناها تفككت . .

السائق : المهم أنه يسير . .

الوقاد : بمعجزة . .

السائق : فليكن ! . . بمعجزة ! . . ولم لا ؟ . .

الوقاد : حقاً . . ولم لا ؟ . . لكل عصر معجزته .. وها هو ذا الميت يسير بأقدام مخلعة . .

السائق : أنت أيضاً بساق خشبية . . ولكنك تسير . .

الوقاد : إنه أخذ يبطئ . .

السائق : ألقمه قطعة فحم ! . .

الوقاد : الفحم أخذ ينفد . .

السائق : حقاً . . هنا المشكلة :

[الوقاد يغرف من الفحم ويلقى به فى الفرن]

الوقاد : انظر . . هذا الفم المفتوح دائماً .. كالغول ! . .

السائق : لابد من الوصول بسرعة .

الوقاد : أخشى فى النهاية أن لا نجد ما نلقى به إليه ! . .

السائق : لا تفكر فى النهاية ! . .

الوقاد : فى النهاية سألقى إليه بساقى الخشبية . . أعرف ذلك . .

السائق : قطار عتيق .. كلما تقدم عمره ازداد أكله . .

الوقاد : فم واسع . . وفحم قليل . . وعجل متحلل .. ويأكل بأسرع مما يسير ! . .

السائق : المهم الوصول . . بالسلامة .

الوقاد : نعم . . بالسلامة ! . .

السائق : المحطة الآن تقترب...الكشك رقم واحد ليس ببعيد عنا الآن...

الوقاد : وهل السكة مفتوحة ؟ . .

السائق : انظر الإشارة . . لابد أنها الآن قد ظهرت واضحة . .

الوقاد : [ينظر] نعم.. ظهرت واضحة .. لكنها .. لكنها ... عجباً... عجباً . . السكة مقفولة ! . .

السائق : مقفولة ؟ ! . .

الوقاد : الإشارة حمراء . .

السائق : كم الساعة الآن ؟ . .

الوقاد : ساعتى واقفة . .

السائق : ساعتى أنا سائرة . . [ينظر فيها] نحن فى ميعادنا . . لا بد أن تكون السكة مفتوحة . . انظر جيداً . .

الوقاد : نظرت جيداً . . وهأنذا أعيد النظر جيداً . . [ينظر جيداً] الإشارة حمراء . .

السائق : مستحيل ! . .

الوقاد : انظر بنفسك .

السائق : طبعاً . . لابد أن أنظر بنفسى . . [ينظر] أنت أعمى . . إنها خضراء . .

الوقاد : خضراء ؟ !

السائق : مثل البرسيم الأخضر . . والسكة مفتوحة على ما يرام . .

الوقاد : [يعيد النظر] شيء عجيب . . ولكنها أمامى حمراء . . حمراء مثل شعلة النار . . مثل عين العفريت . .

السائق : إنها عينك أنت! . .

الوقاد : بل هى الإشارة .

السائق : الإشارة خضراء يا أعمى . . افتح عينك جيداً وانظر . .

الوقاد : [ينظر مدققاً] سبحان الله ! نظرى مع ذلك سليم . . ستة على ستة . . حمراء . . والله العظيم حمراء . .

السائق : [يعيد النظر] ها هى أمامى . . خضراء . .

الوقاد : [يدقق النظر] وها هى أمامى . . حمراء . .

السائق : أتريد منى أن أعتمد على نظرك أنت !

الوقاد : لا طبعاً . . أنت السائق المسئول .. لكن إذا اتضح أنها حمراء فعلاً . . وأن السكة مقفولة فعلاً . . لخطر فى الطريق . . فإنك ستسأل عن أرواح خمسمائة راكب ! . .

السائق : وإذا اتضح أنك أنت الأعمى ؟ !

الوقاد : لا ضرر . . ستصفعنى . . هذا كل ما فى الأمر .. وأنا نفسى سأقدم لك صدغى للصفع . . لكن لابد من وقف القطار الآن . . وفى الحال . . لحين التأكد .

السائق : وقف القطار ؟ . .

الوقاد : دقيقة واحدة . . لنتأكد أننى أعمى ومستحق للصفع . .

السائق : [بعد تردد] لا مانع . . إنى مشتاق إلى صفعك ! . .

[السائق يقوم فى الحال بوقف القطار . . .
ثم ينزل من القاطرة ويتبعه الوقاد . . .
ويعاودان النظر مرة بعد مرة بكل إمعان . . .]

الوقاد : النظر من الأرض أثبت . . مرة أخرى أراها حمراء . .

السائق : لم يبق عندى شك فى أنك عميت . . النور الأخضر فى أعلى السيمافور يتألق على أشده ! . .

الوقاد : بل هو الأحمر . . والله .

السائق : يا ناس ! . . أهذا أحمر ؟ .. إنى لم أفقد بصرى .. هذا أخضر . . هذا لون أخضر . .

[يظهر أحد الركاب آتياً من جهة العربات . . .
زيه ينم عن فنان . . . وبالأخص موسيقى . . .
يحمل فى يده حقيبة صغيرة . . .]

الموسيقى : لماذا توقف القطار ؟

الوقاد : السكة مقفولة .

الموسيقى : يا للعطلة ! . . أسنقف هنا طويلا ؟ ! . .

الوقاد : علمى علمك ! . .

السائق : [كمن هبطت عليه فكرة] اسمع يا حضرة . . سؤال بسيط من فضلك . . هل تستطيع أن ترى سيمافور الإشارات . . هناك . .

الموسيقى : هناك ؟ . .

السائق : [يشير له] نعم هناك . . أمامك . . فى أعلاه نور . .

الموسيقى : [ناظراً] نعم . . نعم . . هذا نور حقاً . . يضيء هناك . .

السائق : ما هو لون هذا النور ؟

الموسيقى : لونه . . أخضر .

السائق : [فى فرحة] ينصر دينك ! أخضر . . لونه أخضر . . قل لهذا الأعمى .

الوقاد : [للموسيقى] أهو أخضر أم أحمر ؟ !

السائق : سبق أن قال يا أخى . . ألم تسمع ؟

الوقاد : لم أسمع جيداً .

الموسيقى : أخضر .

السائق : أسمعت ؟

الوقاد : [للموسيقى] أأنت تراه بعينك أخضر ؟

السائق : طبعاً رآه بعينه . . بماذا تريد أن يراه إذن ؟ !

الوقاد : هل أنت متأكد ؟

الموسيقى : بالطبع متأكد .

السائق : بالطبع هو متأكد . لأنه رجل مبصر . .

الوقاد : ما هى صنعة حضرتك ؟ . .

السائق : عجايب ! . . وما شأن صنعته ؟ . .

الوقاد : هل السؤال حرام ؟

الموسيقى : لا بأس . . أريحه . . موسيقى . .

الوقاد : موسيقى ؟ طبعاً . . كثرة النفخ تقل النظر . .

الموسيقى : النفخ ؟ ! !

الوقاد : هذا شيء معروف . اسأل أى زمار فى الناحية يقل لك . .

الموسيقى : أنا يا سيدى لا أستعمل آلات نفخ ! . .

الوقاد : ألم تقل إنك موسيقى ؟

الموسيقى : نعم . ولكنى أستخدم آلة أخرى . تحب أن تراها ؟ . . ها هى . .

[الموسيقى يفتح حقيبته الصغيرة . . . ويخرج منها زوج شخاشيخ كبيرة مما يستعمل فى فرق الجازبانه بالكباريهات وغيرها . . . ويهزها محدثاً بها ذلك الصوت المعروف . . .]

الوقاد : ما هذا ؟ . .

السائق : هل هذا أيضاً له علاقة بالنظر ؟ . .

الوقاد : أهذا هو كل عملك ؟

الموسيقى : من عشرين سنة .

١

رحلة صيد . . .

[مسرحية فى فصل واحد]

أدغال . . . أمام تلك الأدغال رجل فى ملابس الصيد . . . قد انبطح على الأرض . . . وعلى بعد منه بندقية ملقاة فوق التراب ... يتحرك الرجل ببطء . . . ثم يجلس متكوراً بجسمه ... ثم يأخذ فى تحسس أعضائه عضواً عضواً . . . بينما صوت خافت لزئير أسد يسمع عن قرب . . . ويخفت الزئير ويشتد ثم يخفت ويشتد بين وقت وآخر ، والرجل طوال الوقت لا يبدو عليه أنه سمع أو يسمع شيئاً منه أو مما حوله على الإطلاق . . .

الرجل : يا للعجب ! . . إنى شبه مخدر . . . ما الذى يمكن أن يخدرنى هكذا . . . هذا الخمود . . الخمول . . . الضعف . . . التخدير . . . التخديل . . . التنميل . . أظن أنى لا أستطيع أن أحرك ذراعى . . وربما كان كل هذا وهماً . . . وإنى فعلا أحركه الآن . . . [الرجل بلا حراك دائماً] والبندقيـــة . . . هل مازلت أحملها فى يدى . . . طبعاً أحملها . . . ولكنى لا أشعر بشىء . . . ومع ذلك لم أدخن الأفيون . . . مطلقاً . . . ولا الدخان . . . منذ أول سيجارة . . . فى المشرحة . . . كلية

الطب . : . قيل لى إن ذلك ضرورى . . . للرائحة . . . لكن ما هذه الرائحة ؟ ... رائحة كريهة بقربى ... تملأ خياشيمى . وهذه الأنفاس الحارة ... الملتهبة تلفح وجهى . . . لم يعد فى إمكانى أن أميز . . . أن أميز شيئاً على الإطلاق . . . أين أنا ؟ فى أى مكان . . . فى أى وقت . . . لم أعد أشعر . . . كل شىء مشوش . . . ما هذا الشىء الذى تحت يدى الآن . . . جسمى . . . جسمى أنا . . لا . . . ليس أنا . . . قطعاً ليس هذا أنا . . . هذا شىء طرى رخو . . . قطعة لحم . . . هذا الشىء المتكور ليس إلا قطعة لحم كبيرة هشة . . . مستقلة عنى تماماً . . . إذن أين أنا ؟ . . من أنا ؟ . . أين أكون . . . أين أكون الآن . . .

زئير الأسد الخافت

الرجل : [لم يسمع شيئاً ولكن ينظر أمامه فى الفضاء عملقاً] عجباً . . . لم أعد أبصر شيئاً أمامى . . . لم يعد هناك شىء محدد أمام عينى ... لكن . . . ها هى ذى أشكال غامضة بدأت تظهر . . . بدأت

تتضح . . . إنها مجرد أشكال غريبة متداخلة تداخلا غير محدد . . . غير واضح تماماً . . . الآن بدأت فى الوضوح ... إنها الآن تتخذ شكلا . . . نعم . . . اتخذت شكلا يمكن تبينه . . . إنه شىء كالوجه . . . بل هو وجه إنسان . . . نعم هذا وجه إنسان قطعاً لكن . . . لمن ؟ . . . يبدو أنه لامرأة . . . حقاً هو وجه امرأة ... من تكون ؟ . يخيل إلىّ أنى أعرف هذا الوجه . . . نعم أعرفه . . . عرفته . . . عرفتها ... عرفتك نعم ... تذكرتك ... أنت المريضة الشابة الجميلة . . . على فراش موتك . . . فى مستشفى القصر العينى . . . حالة خطرة . . . سل متأخر . . .

الوجه : وقبلتنى مع ذلك . . . ويا لحامن قبلة ! . .

الرجل : الأستاذ الإنجليزى رآنى وأنا أقبلك . . . همس لزملائى الأطباء الشبان : إنه ينتحر ! . .

الوجه : كانت إذن شفقة منك ! . .

الرجل : كان تحدياً ! . .

الوجه : حبذا لو كان حبًّا . . .

الرجل : لم أر عينين فى جمال عينيك وتتذ ! . . إن يد الموت أحياناً تمسك بريشة فنان! . .

الوجه : ماذا كنت تتحدى ؟ ! . .

الرجل : [محدقاً فى الوجه] إنه يتغير ... هذا الوجه الجميل ... يتغير بسرعة ... كما تتغير سحابة فى السماء . . قد تغير . . . الأنف الدقيق ينضخم ... يتقوس ... انقلب إلى وجه آخر ... ما هذه النظارة السميكة فوق الأنف ! . . وجه من هذا ؟ ! . . لست أدرى بعد لمن ؟ . . لكن ها هو ذا يتضح . . . نعم نعم أعرف الآن ... هذه أنت رئيسة المرضات الإنجليزية . . . هناك فى مستشفى الإسكندرية . . .

الوجه : نعم . . . ولن أغتفر لك أبداً سخافة موقفك ! . .

الرجل : قلت لك مراراً لا تستعملى هذه الألفاظ فى مخاطبتى ! . . أنا مدير المستشفى ! . .

الوجه : وهل كان من الضرورى أن تثيرها فضيحة فى كل المستشفى ؟ !

الرجل : كيف كنت تريدين أن أصمت وقد فاجأتك بين أحضان ذلك التمورجى القذر ؟ ! . .

الوجه : وما شأنك أنت ؟ ! . .

الرجل : أنا مدير المستشفى المسئول .

الوجه : مسئول عن عملك الرسمى فقط . لا عن تصرفاتى الشخصية . . أنا هنا الرئيسة . . . رئيسة الممرضات وأنا إنجليزية . . . ونحن فى زمن حرب .

الرجل : كل هذا لا يبرر سلوكك ! .

الوجه : أرجوك . . . أرجوك . . .

الرجل : وجه مقرف . . . يثير اشمئزازى ! . . إنه يتغير . . . قد تغير سريعاً . . . هذا الأنف المقوس . . . أخذ يعتدل . إنه يصير فى حجم اللوزة . . . واللون الأحمر الدموى . . . ها هو يصبح خمرياً لطيفاً . . . اختفت النظارة السميكة . . . والنظرات الجامدة . . . النظرات الآن لطيفة ضاحكة غنجة . . . وهذه السن الذهبية فى جانب الفم . . . تذكرت هذا الوجه . . . عرفتك . . . عرفتك . . .

الوجه : حسبتك نسيتنى ! . .

الرجل : وجهك لا ينسى بسهولة ! . كنت أنتظر مرورك بسلة اللوز . . .

عصر كل يوم على قهوة الأقصر بطنطا . . . مثل غيرى من الموظفين والتجار والعمد والأعيان .

الوجه : [مع دندنة] يا منعنشة يا بتاعة اللوز . . . بدى ألاعبك فرد وجوز .

الرجل : نعم . . . كنت ترددين ذلك بدلال يسبى العقول ! . .

الوجه : وكنت أنت تخسر فلوسك معى دائماً فى الرهان ! . . .

الرجل : عن طيب خاطر !

الوجه : وغمرتنى بأفضالك . . . طالما أرسلت إليك أقاربى من الريف تعالجهم لوجه الله . . .

الرجل : لوجهك أنت . . .

الوجه : كنت أنت ألطف إخوانك فى الشلة . . .

الرجل : كنا شلة أطباء شبان عزاب . . يفتننا الجمال . . . وكان جمال وجهك يؤنس وحشتنا ! . .

الوجه : كنت حقاً جميلة ؟ ! . .

الرجل : فاتنة ! . وسنتك الذهبية تضحك باستمرار . . كأنها شمس ! . رسخت صورتك فى رأسى طويلا . . . حتى بعد أن تزوجت

وصرت أباً . . . لا زال وجهك . . . ولكن . . . انتظرى . . . إنه يذهب . . . يتغير . . . إنه يتغير بسرعة . . . ينقلب وجهاً آخر . . . وجه من هذا ؟ ! هذا وجه ابنتى . . . سامية . . . سامية بنتى . . .

الوجه : إنك يا بابا تقسو عليه . .

الرجل : لأنه وغد ونذل ونصاب ! .

الوجه : أنت الذى اخترته لى زوجاً .

الرجل : غلطة ! . . غلطة منى جسيمة .

الوجه : إنها على كل حال نقودى أنا .

الرجل : طبعاً نقودك . . . نقرد جهازك . . لتؤثثى بها بيتك . . . لا ليسطو عليها هذا الشاب ويبددها .

الوجه : إنه لم يبددها . . إنه سينشئ بها مشروعاً تجارياً مفيداً . .

الرجل : أتصدقينه ؟

الوجه : إنك تكرهه يا بابا .

الرجل : إنى أحتقره . . . هذا شاب طامع فى مالك !

الوجه : أنت تظلمه يا بابا . . .إنه ليس كما تتصوره . . ولكنك تكرهه

من يوم . . .

الرجل : من يوم أن خالف نصائحى فى أمر عمله .. هذا ماتريدين قوله .. ستقولين إنه حر فى اختيار مستقبله . . . ستقولين إنى مستبد محب للسيطرة . . . أعرف اتهامك واتهامه لى . . . أعرف رأيكما فى شخصى . . . كل هذا أعرفه . . . وجهك يتغير . . . تغير بالأمر . . . تحول إلى شىء آخر . . . هذا شارب . . . هذا وجه رجل ... من هذا الرجل ؟.. أعرف هذه الأذن المشرومة !.. هذا أنت أيها التمورجى ؟ ! .

الوجه : التمورجى الوسخ كما سميتنى فى ذلك اليوم الملعون ! . . .

الرجل : نعم . . . وسخ . . . قذر . . . ألم تخجل من هذا العمل القذر ؟! تحتضن فى المستشفى تلك العجوز المخرفة ! . .

الوجه : هى والله التى طلبت منى ذلك . . .

الرجل : وتطاوعها ؟ ! .

الوجه : وهل أستطيع مخالفتها ؟ ! . كل الدكاترة تحت أمرها . . . كل المستشفى . . .

الرجل : إلا أنا . . .

الوجه : سعادتك جامد كالحديد . .

الرجل : هذا ما تقولونه عنى كلكم .

الوجه : الويل لمن يرتكب غلطة ولو بسيطة . . . سعادتك تجعله عبرة لمن يعتبر . . . يكفى ما عاقبتنى به ! .

الرجل : بماذا عاقبتك ؟

الوجه : أصدرت أمرك أن يضعوا رأسى فى المرحاض ويشدوا السيفون . .

الرجل : تستحق ! . .

الوجه : جعلتنى مضحكة ومهزأة فى المستشفى كله . . . لم أشعر بمثل هذا الذل . . . لا يمكن أن يذل إنسان بمثل هذا الذل أبداً . . .

الرجل : أتبكى ؟ !

الوجه : النفس عزيزة . . . عزيزة على صاحبها ! . . .

صوت زئير الأسد الخافت

الرجل : لم أسمع أحداً يبكى هكذا . . . كف عن البكاء بهذا الصوت !.. لكن أين دموعك ؟ ! . أين عيناك ؟ ! . إنهما الآن عين واحدة . عين واحدة سوداء . . ليس فيها غير سواد . . . لم تعد عيناً . . .

الطبعة الثالثة ـ ١٩٨٠

ملاحظتـان صغيرتـان

- يمكن ان تبدأ المسرحية ، وعبيد يقرأ الملاحظات الاولى (يدخل الشخوص الى المسرح ·· الخ) ، ويرافـق القراءة دخول الممثلين ، وذلـك لتأكيـد ان عبيدا وزاهدا هما اللذان يقودان اللعبة ·
- اللافتات يقرأها عبيد وزاهد ·

مدخـل

(يدخل الشخوص الى المسرح ، كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك · حيوية · حركات بهلوانية · أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمـة · الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم · الملك · الوزير · السيّاف · مقدم الأمن · ميمون · أبو عزة المغفل · أم عزة · عرقوب · عبيد وزاهد ، أما شهبندر التجار والشيخ طه ، فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط · ينفصل عبيد وزاهد عن المجموعة · هما اللذان يقودان اللعبة) ·

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة !

أبو عزة : هي لعبة ·

الملك : نحن نلعب ··

(يتناقل الشخوص كلمة اللعبة ، بصورة فوضوية ، وطبقات صوتية متنوعة · بعد قليل يدق عبيد الأرض بعصا يحملها · يصمت الجميع . وتسكن الحركة) ·

عبيد : الكل جاهز !

أصوات : (تتدافع دون تناسق) نعم ·

ـ الكل جاهز ·

ـ فلنبدأ ·

السياف : دعوني أسأل قبل أن نبدأ · أأنا سياف أم جلاد !

زاهد : وما الفرق !

السياف : اني أحمل بلطة لا سيفا ··

عبيد : لا يهم ·· ستكون سيافا يحمل بلطة (الى الجميع) ·· يا الله ··!

(يبدأ الشخوص بالانقسام الى مجموعتين · زاهد ينظم عرقوب وأبو عزة وأم عزة وعزة في مجموعة . وعبيد ينظم الملك ، والوزير ، والسياف ومقدم الأمن ،

وميمون في مجموعة ثانية تقف في مواجهة الأولى) ·

الشيخ والشهبندر : ونحن ؟ ··

عبيد : أما الشهبندر التجار والشيخ طه ، فانهما ينتحيان ركنا ، ويعبثان بالشخوص والدمى ··

(ينتحي الشهبندر والشيخ ركنا قصيا متابعين عبثهما بالدمى ·· في الزاوية المقابلة لهما تماما ، يقف عبيد وزاهد ·· يدق عبيد الأرض بعصاه · تبدأ اللعبة ··) ·

عرقوب : (ووراءه تقف المجموعة الاولى) مسموح ·

السياف : (ووراءه تقف المجموعة الثانية) ممنوع ·

عرقوب : مسموح ·

السياف : ممنوع ·

عرقوب : والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية · الدهماء · الرعاع · العامة · ولنا من الأسماء ما لا يحصى ، لا نشبع من طلب المسموح ·

السياف : والعظام : الملوك · الأمراء · السادة · ولنا من الأسماء ما لا يحصى لا نتعب من فرض الممنوع ·

عرقوب : نحن نشد ·

السياف : ونحن نشد ·

عرقوب : وخلال قرون وقرون هم يشدون ، ونحن ·· (يتوقف . يرخي يديه علامة عدم الشد) لن أطيل

الشرح . المهم .. استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونة . المسموح على قدر الممنوع .

السياف : تمام .. المسموح على قدر الممنوع . وفي التوازن السلامة والأمان .

عرقوب : أن نتخيل !

السياف : مسموح .

عرقوب : أن نتوهم !

السياف : مسموح .

عرقوب : أن نحلم !

السياف : مسموح .. ولكن حذار ..

عرقوب : أن يتحول الخيال الى واقع .

السياف : ممنوع .

عرقوب : أو يتحول الوهم الى شغب .

السياف : ممنوع .

عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول الى أفعال .

السياف : ممنوع .

عرقوب : تلك هي الحكمة القديمة المأمونة . التي تسير على هديها دولتنا الميمونة . المسموح على قدر الممنوع .

ميمون : اذن نحن الآن في مملكة خيالية .

عزة : وحكايتنا وهمية .

الملك : نعم .. نعم ما هي الا حكاية وهمية .

عرقوب : ونحن نحلم . لكل واحد حلمه ، يلازمه مثل ظله (ينادي) أحلام .. احلموا جميعا . الأحلام مسموح بها .

السياف : ولكن حذار ..

عرقوب : لا .. لا .. هي أحلام فردية لا تتحد ، ولا تفعل . (يكرر النداء) أحلام .. احلموا جميعا . الأحلام مسموح بها .

(تدب الحيوية في كل الشخصيات ، وينفرط تكتلهم في مجموعتين . تقريبا يتزاحمون على رواية أحلامهم) .

أبو عزة : (وهو يدور كالأهبل) أصبح سلطان هذه البلاد . وأشد القبضة ولو يومين على العباد . (مغنيا) أنقش الختم على بياض ، فينقضي أمري بلا اعتراض . طه ، الشيخ الخائن المخادع . أجرّسه على حمار بين العامة ، ثم أشنقه بلفة العمامة .

وشهبندر التجار الكبير ، ومعه تجار الحرير ، الذين يسيطرون على الأسواق ، ويتحكمون بالتجارة والأرزاق . أجلدهم حتى أشفي غليلي ، ثم الخلان الذين انفضوا عني اذ رأوا افلاسي ، فسأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين (مغنيا) وبعد هذا نخلع العذارا ، ونجعل الليل نهارا .

أم عزة : (تزيحه بجفاف) أخلع أولا هذه الأوهام التي تخبل رأسك .

أبو عزة : ثم أستبدل بهذه المرأة النكداء ألف محظية حسناء ·

أم عزة : (بلهجة واقعية) ولكن لمن أشكو بلائي ··! عندي رجل قليل الهمة ، عديم الحيلة · تكاثف عليه أولاد الحرام ، وهم في هذه الأيام أكثر من أولاد الحلال · فسرقوا ماله ، وأودوا بتجارته · حل الافلاس ، وبدأت تتراكم الديون والسندات · بعنا كل ما لدينا ، ولم يبق الا الدار التي تؤوينا · أصبحنا على الحصير · زوجي غرق في الطاس والأوهام ، وابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام · لكن لمن أشكو بلائي · آه لو أستطيع المثول بين يدي الملك · لم يبق سواه كي ينصفنا ، ويرفعنا من الهوة التي رمونا اليها ·

أبو عزة : الآن ·· آن التهر للحساد ، ما دمت سلطان البلاد ·

عرقوب (مناديا) أحلام ·· احلموا جميعا ·· الأحلام مسموح بها ··

الوزير : أنا الوزير بربير الخطير · لا أتمنى الا أن أظل الى جانب الملك · أسعفه بتدبيري ، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي ·

الملك : أنا الحلم : ·· اني الحلم نفسه · فماذا أريد (متأففا) لا أريد شيئا ·· أيها الوزير اني ضجر · (ينسحب الملك ، فيتبعه الوزير) ·

الوزير : وأنا الظل الذي يتبعك ، ويمتد وراءك ·

ميمون : اني ميمون حاجب ايوان الملك ومقصورته · غاية أحلامي هي أن أرفّ في خاطر مولاي حين يلم به الضجر ·

عزة : (بحياء ، عيناها حالمتان ·· عرقوب يتأملها بوجد) سيأتي من بلاد بعيدة · يدخل المدينة كالريح أو العاصفة · وجهه شمس ورخام ، ونظرات عينيه ضربات خناجر براقة · سيفزع الرجال من نظراته ، ويهرولون الى البيوت · تخلو الشوارع ، وتختبيء التفاهة ·· وهو يخترق المدينة سيعطر هواءها الناسد ، وينقي جوها المسموم بالجور والذل · كالريح أو كالعاصفة سيخترق الشوارع حتى يصل الي · يصبح وجهه مرجا أخضر ، ونظراته عشبا نديا · لن تكون لغة أو كلام · ستتلاقى اللهفة مع اللهفة ، ونرتبط كخصلتين في جديلة · ثم نذهب بعيدا · لا أدري الى أين · ولكن بعيدا ·· بعيدا ·· الى بلاد هواؤها نقي ، وأيامها فرح وضوء · الناس فيها أسوياء ، ولا ينفقون كالكلاب في الجوع والذل · لا أدري أين · ولكن بعيدا ·· بعيدا ·· بلاد هواؤها نقي وأيامها فرح وضوء · اني أنتظره · ولن أتعب من انتظاره ·

أبو عزة : (وهو يدور مغنيا) وبعد هذا نخلع العذارا ونجعل الليل نهارا ·

عرقوب : (مناديا) أحلام ·· احلموا جميعا ·

السياف : القلوب الضعيفة تظن أن قطع الرقاب مهنة كريهة · وهناك عقول خائرة تتوهم أن سيافا مثلي لا يذوق الراحة في رقاده · ولكن أقول ، وأنا أعرف جيدا ماذا أقول · هذه المهنة تسكرني باللذة · أي نشوة حين أهوي بالبلطة ! أي نشوة حين يتدحرج الرأس ! أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم ! أكثر من النشوة · هي رعشة حسية لا توصف · لقد ذاقها الملك مرة · لا أدري من أين جاءته تلك النزوة · نفذ أحد الأحكام بنفسه ، فأدركت من رخام حركاته أنه تذوق تلك الرعشة · لم ألمح وجهه الا خلسة ، ولكن شعرت ان نظرته تختلج فيها الغبرة · آه ·· اذا لم أبق السياف فماذا أستطيع أن أكون ! أقول ، وأنا أعرف جيدا ماذا أقول ·· لا شيء مجرد ظل أو غبار ·

عرقوب : وعرقوب ! بماذا يحلم ؟

أبو عزة : (ما زال يدور ويغني) وانقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض ·

عرقوب : (مشيرا الى أبي عزة) هذا معلمي وأنا خادمه · دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال · ثم لم اتركه بعد أن انقلب عليه الزمان ، وضاع ملكه في خبر كان · منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا · بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين · طبعا كله مسجل في الدفتر وحسب الأصول · بقائي عنده يبدو محيرا · وأن يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحكا · بعض الناس

يقول اني أكثر غباء من سيدي · والبعض يرى أن الشهامة سبب بقائي · اما أنا فلست غبيا ، ولست شهما كما يظنون · القصة وما فيها أن الهوى تملكني ،والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب لي جسدي · لو رحلت الآن لضاعت ديوني ، وخاب الأمل في قلبي · أما اذا بقيت فستزيد الديون · تزيد وتزيد حتى تصبح مهرا لاثقالها · عندئذ ماذا يمكن أن يفعلوا ! اما الديون وكلها مسجلة حسب الأصول ، واما السترة وعقد القران · ذلك اليوم لن يجدوا مخرجا من حصاري ، وسأنال بغيتي ومرادي · ولكن متى يأتي ذلك اليوم ، وأحضن عزة في اليقظة لا في الحلم ·

أبو عزة : عرقوب ·· اتبعني يا عرقوب · وانقش الختم على بياض ، فينقضي أمري بلا اعتراض ··

عرقوب : (وهو يتبعه) ذلك اليوم ·· أنت الذي سيتبعني ·· (مناديا قبل أن يخرج) أحلام ·· احلموا جميعا فالأحلام مسموح بها ·

الشيخ طه ، والشهبندر : (معا) ونحن ·· من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط ·

الشيخ طه : خيط يمسك العامة ·

الشهبندر : وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة ·

الشيخ طه والشهبندر : وخيط يمسك القصر والملك والسياسة · نحن نمسك الخيوط · من المحراب ومن

المنظـر

بهو دار عربية متوسطة ، هـي جنـاح في الطابق العلوي . الباب في الصدر فوقه عقد مزخرف والى جانبيه شباكـان بمشربيتين مغلقتين ، يتسلـل من فتحاتهما الكثيرة الصغيرة ضوء النهار الوحيد الـذي ينير المـرح . وتحت كل من الشباكين كرسي بعرض الشباك قماشه حسن . في داخـل الحائط الايمن خزانـة ضلفتاها مرآتـان عاليتان ، يليها في مستوى اكثر انخفاضا نتوء في الحائط كالرف يزينه عقد صغير من فوق ، وجزء منه منحوت داخـل الحائط وعليه ابريـق نحاسي جميـل به زهور . وتحت الرف طست وابريق ماء على قاعدة. ويلي الرف فجـوة صغيرة في الحائـط منخفضة يبرز منها صندوق عربي مزين بالنقوش مما يستخدم لمتاع السفر يغلقه سيخ طويل يبيت في سقاطة ، وامامه ساتر

(بارافان) من اربع ضلف . اما الحائط الايسر ففيه فتحة باب مفضي الى غرفة نوم يمكن ان يبدو منها طرف سرير منخفض ومفروش فرشا ثريا ، الا اذا سحبت الستارة فاغلقت الباب تماما . ويلي الفتحة صينية عربية نحاسية كبيرة حولها كرسيان وفوقها ابريق وكاسان نحسيتان ومسرجة على رف صغير .

الجو معتم يضطر الداخل من الباب ان يتوقف لحظة حتى تعتاد عيناه درجة الضوء في الغرفة، رغم اننا صباح يوم جمعة من ايام بغداد الخيالية .

.. في المسرح يقف يوسف وحيدا مواجها العالم — ايا كان الاتجاه الذي يرى المخرج انه محقق لذلك — شاب في الثامنة عشرة من عمره وان كان ملبسه يوهمك انه اكبر من ذلك سنا بكثير ، اقرب بنحافته وعصبيته للمراهق في سن الرومانسية . وهو يحدثنا بلسانه بلهجة المعترف ويروح الذي يكتب للعالم مذكرة اخيرة ، وفي صوته رنة شجن لا تفارقه ابدا ، وميل كوميدي الى المبالغة الدرامية في انفعاله ، وفي استجابته لمثيرات العالم الخارجي .

يوسف : أنا يوسف الموصلي ابن شبندر تجار الموصل ، ولي قصة لو كتبت بالابر على آماق البصر صارت عبرة لمن يعتبر . لما رأى أبي أني شببت عن الطوق اراد ان يدربني على التجارة والسفر فأوفدني الى بغداد مع رسالة من أثواب الموصلين ، فلما أتيت سوق المدينة العظيمة — لأول مرة مغتربا في حياتي — سألت عن دكانة الشيخ عيسى كبير تجار الأقمشة كما كان أبي قد أوصاني ، فرحب بي الشيخ وسقاني شربات الورد وأجلسني الى جانبه ، وصار يحدثني ويسألني عن أبي وينفعني بنصائحه . فبينما نحن نتجاذب الحديث اذ وقع بصري على وجه ما رأيت

في حياتي أجمل منه ، وسمعت صوتا ما رن في أذني أعذب منه . وقام الشيخ من فوره هو وصبيانه ، وأخذوا يتنقلون بين يدي زبونته ، وهي تقلب الأثواب . وقع في قلبي حبها ، وغشى عليّ لحظة لم ينتبه لي فيها أحد . ولما أفقت كانت لا تزال واقفة هناك كأن الله قد علق لي في جبينها درة يتيمة سحرتني .

وما أن ذهبت حتى لاحظ الشيخ عيني ما أنا فيه من هم ، فسألني فأجبته ، فاغتم لذلك واصفر وجهه وقال لي « شفاك الله يا بني يا يوسف . نصيحتي لك أن ترحل في الحال ، فهذه ياسمينة بنت قاضي بغداد ، ولا سبيل لك اليها أبدا ، فان أباها رجل فظ له طباع وحشية ، وقد أعد ابنته ليزوجها الوزير تقربا وزلفى ، ولا حول ولا قوة الا بالله »

قمت من فوري أترنح كالمخمور . وتبعتها كالمجذوب لا أحوّل نظري عنها . فلما طالت السكة لاحظت ياسمينة أني أتبعها كظلها ، فأرسلت جاريتها

تسألني ، فبثثتها همي وأخذت الجارية تجري بيني وبينها بالرسائل والأشواق المستحيلة طيلة شهر عشته في هذه الدار متخفيا حذرا .

أضنانا الشوق وطول السهر ، فاتفق رأينا على أنه لا حياة لنا في هذا العالم .
العشاق يموتون جيلا بعد جيل في مثل هذه القصة ، لا تنفعهم دموع الصبايا أو حوقلة المتحذلقين . لقد قررنا أن نموت معا !..

أعددت السم الزعاف في الشربات المسكر هنا (مشيرا للأبريق فوق الصينية) واليوم هو الميعاد ، وكل شيء جاهز .
(طرق على الباب ، مفاجيء ومتلاحق . يتقزز ويردد بصوت مبحوح) آه ! صوت فظيع ! شيء مزعج ! من ؟

صوت : (من الخارج ، حاد رغم محاولة صاحبته أن تكتم جلجلته) أنا شفيقة . جاريتك شفيقة . افتح الله يفتح لك باب المنى يا رب .

يوسف : (يفتح الباب) ش . صه ! الناس تسمعك!

شفيقة : (سمينة ، ولكنها خفيفة الحركة جدا • تتزاحم الكلمات في فمها اذا انفعلت حتى لتعجب كيف يسعه كل هذا الحشد من الأصوات • وجهها يعكس بفصاحة ووضوح ما ينفعل به قلبها ، وما أكثر ما يتقلب في قلبها من مشاعر متلاحقة ومتناقضة أحيانا ، سرعان ما تقطب بعد انشراح وتغتم بعد فرح ، ويدها تمتد قبل أن ينطق لسانها ، فهي تترجم أفكارها بيديها أسرع مما تترجمها بلسانها • تدخل البيت في زيطة وفي فرح ، على نحو قد تتوهم به أن كثرة من الناس دخلت معا ، قبل أن تتبين أن الباب لم يسلم الى المسرح غير شفيقة جارية ياسمينة) اليوم الجمعة والناس ملهيّة في حالها • يا نهار أبيض يا شاب ! أين أنت ؟ (تتوقف لحظة لتتبين معالم الغرفة ولكنها تصل الصياح لا تقطعه) يا ألف نهار أبيض ياسي يوسف • يا يوم الهنا ! (وقد تبينت طريقها للغرفة الداخلية) يا سرير المنى ! (يعترض يوسف طريقها فترتد) يا شباك السعد !••

يوسف : لا تفتحي الشباك !

شفيقة : أراك ••

يوسف : الناس ترانا •

شفيقة : (تبينت طريقها للأبريق فوق الصينية) يا شربات الياسمين !

يوسف : دعي الأبريق مكانه !

شفيقة : أذوقه ••

يوسف : (نافد الصبر) ليس هذا لك •

شفيقة : لمن ؟ لكما ؟ (تضحك في خبث) هنيا لك يا شاب • جهّزت كل شيء ؟ أرني الأمتعة (تنطلق في طريق الصندوق) أرني ما أعددت •

يوسف : أف ! لا أستطيع ان ألاحقك • كفي عن الصياح والتنطيط •

شفيقة : (تخبط صدرها) أكف ؟! يا سعدك يا

شفيقة ! يا يوم مناك يا شفيقة • عرس سيدتك يا شفيقة ! عرسك يا شفيقة ! هناء حبيبتك يا شفيقة ! (تزغرد)

يوسف : (يجذبها من ذراعها بغلظة) اخرسي !

شفيقة : (تنكمش مذعورة وان كانت لهجتها معاتبة) اسم الله عليك يا شاب • بنتي ! بنت سيدتي ! بنت الأكابر ! بنت قاضي بغداد ، وجليس الحكام ! ياسمينة التي أرضعتها ودعكتها بالفل والياسمين ، هننتها وهي صغيرة وصرت أمها بعد ما ماتت أمها •• حتى استدارت واحلوّت وتفتح قلبها (تغرورق عيناها) الآن أودعها فراش هنائها ، وتريد أن تخرسني ، لا أفرح ؟!

يوسف : (ثائبا للموقف) أنا أكره أن احزنك ، ولكننا لا نزال في قمة الخطر ، ولو انكشف المستور ••

شفيقة : يا خرابي ! تف من فمك !

يوسف : لو بلغ أباها خبرنا ••

شفيقة : تف تف تف ! كفى الله الشر !

يوسف : ترتعدين لمجرد تصور ذلك •

شفيقة : أخافه كغول •

يوسف : ومع ذلك تصيحين وتزغردين وتكادي تنادي الجيران ليأتوا يتصايحون معك ••

شفيقة : ربنا يتمم بخير يا شاب ، ويكتب لك السلامة •

يوسف : لقد أجرت هذه الدار لأمر خطير جدا • لم يسمع جار هنا دبة نملة • أدخل وأخرج بلحية زائفة واسم مستعار وعمامة كحجر الرحى وسبحة وزنها رطل •

شفيقة : هيء هيء هيء ••

يوسف : ماذا يضحكك ؟

شفيقة : أتصورك بهذه الهيئة •

يوسف : أمر لا يضحك •

مقدمة

ابو الفضول : (وحده على المسرح . يخاطب نفسه . والمنظر محايد تماما) كل رجل شكوت له همي ، وشرحت له بلوتي ، قال لي : « كنت مقيما مستريحا فما ضرك الا فضولك » . والله ان هذا اعجب العجب ! يا ناس ! يا عالم ! يا هوه ! انا الفضولي ؟! هل آذيت احدا ؟ سرقت ؟ نهبت ؟ قتلت ؟ ابدا . ومع ذلك جردني القاضي الظالم من رخصة الحمال . تقولون لاي سبب ؟ انا ايضا اريد ان اعرف . « لا تحلق ذقون الناس ! » قلنا طيب . « لا تحمل امتعة الناس ؟ » الله ! ماذا اشتغل ؟ اشحذ ؟ اشحذ على آخر الزمن ؟ عشاؤنا عليك يا رب !

انقذت حياتين وزيجة . انقذت حياة يوسف وياسمينة وزوجتهما . ولكن من يحمد ومن يشكر ؟ حتى سيدي يوسف الذي جعلني الله سببا لنجاته وزواجه من معشوقته ، قد جعله الله لحكمة لا يعرفها الا القاضي ، سببا لضياع رخصتي التي تؤهلني لحمل امتعة الناس والارتزاق . ومع ذلك انكرني يوسف وابغضني !

عشرة افواه في بيتي تطلب الخبز ، تطلب اللحم اخزاها الله ، ولا رخصة عندي . وكلما قلت للمراة التي في البيت : « لم تعد عندي رخصة يا ولية ! » تقول : « انت الذي وضعت راسك في الجراب ! »

انا ؟ فعلا . صحيح . بالضبط . انا الحق عليّ . الحق عليّ انا . مالي وللناس؟ مالي وللعالم ؟ ان شاء الله يخرب !... فضولي ! حشري ! لا ترجع عن انسان حتى تعرف بليته ؟! انت مالك ! دع الخلق للخالق . دع القتيل يقتل والضائع يضيع !..

هكذا يقولون لي ..

مع انني لا اقصد الا الخير والله . الخير يلح عليّ ويسحرني ويزجني .. دوائي وشفائي هو ان اهب للنجدة .. ثم اجد نفسي فاقدا الشغل فاقدا الرخص !

اريد من يضربني على راسي كل صباح

ويقول لي : « لا شأن لك بغيرك . اشتغل كالاعمى او خذ على دماغك » .

آه ! اختلفت علينا الرياح واظلمت السماء . في باطني جرح، وجرح، وجرح. وقعت الجراح على الجراح .. وليس في كتب الاولين وسير الملوك المتقدمين واخبار الامم مصيبة كمصيبتي، ولا جريمة كجريمة القاضي الذي سحب رخصتي بلا وجه حق اي والله . ان قطع الطريق عند الله اهون من قطع الرزق . هكذا في الكتب الصحيحة .

مظلوم ظلم الاوائل والاواخر . ولكن من يسمع ومن يرى . لقد انقلب حال الدنيا ؛ وبعد ان كان الفضول مشتقا من الفضل والفضيلة .. اصبح جريمة خطيرة !

لذلك سأتوب . سأتوب عن الفضل والفضول معا . امري لله . امركم لله يا مكروبين ويا مأزومين . لا يسألني احد عونا ، لا يستغيث بي احد . لو خربت الدنيا لن امد يدي . وانا مالي . على رايك. خلها تخرب !

ها انذا اشهد الله ، اني انا ابو الفضول الحلاق الحمال الشحاذ ساكن الحارة الجوفانية .. عاهدتك يا رب : اذا رايت

رجلا في ورطة ، أو سيدة تسح دموعها ، لا اسألها مالك ، ولا اسأل نفسي ماليا . اذا استغاث بي صبي يغرق في دجلة او استغاثت صبية – مهما كان جمالها – وصاحت عليّ : « الحقوني ! » .. لا امد لها يدي .

عاهدت الله لا اسأل ولا اتساءل .

سأضع عصابة على عيني لا ارى . واسد اذني بالخرق لا اسمع . واروّض فمي لا ينطق الا : « يجعل بيوت المحسنين عمار يا رب العالمين ! » امضاء : ابو الفضول . (ولكنه يبصم في الهواء لا يوقع باسمه) هـه !

المنظر : بهو بيت عربي متوسط الثراء ، وغرفة داخلية صغيرة الى يسار البهو توصل الى داخل الدار ، وما يلي باب الشقة القائم في الحائط الأيمن من بعض درج وبسطة . المنظر مقسم بذلك الى ثلاثة أجزاء .. ولكنه مقسم بلباقة ورشاقة ، تقسيما لا يكاد يحس فيه افتعال . البهـو هو الجسم الرئيسي للمنظر . وفي صدره شباكان عربيان عريضان يطلان على الطريق وقد حسرت عنهما الستائر . وفي وسط البهو اريكة عربية مريحة تحوطها مقاعد ووسائد وامامها سجادة . وعلى الحائط الأيمن خزانة عالية ولها مرآة عظيمة .. يليها باب الشقة تحت عقده التقليدي . وقد يواجه الخزانة في الجانب الأيسر مرآة كبيرة واصص زرع او زهور صناعية . وفيما قد يحلو لمصمم الديكور اضافته من زينة او زخرفة يحسن ان تتأكد لمسات انثوية انيقة

تدل على ذوق حسن وطراوة وانس .

اما ما يلي باب الشقة فلا حاجة بنا لان يكون على رحابة . فاننا لنقنع منه بما يكفي لوقوف رجل ظاهر يطرق الباب . ويحسن أن يكون موضع الباب وخارج الباب هو زاوية اسفل يمين المسرح . اما جزء الغرفة الداخلية عن يسار المنظر فيحسن ان يقابل الباب أسفل المسرح ايضا ، وان يكون محدود المساحة قليل الشأن . ان هذه الغرفة الداخلية هي همزة الوصل بين البهو وسائر البيت ، وقد تكون مرتفعة عن البهو درجة أو منخفضة درجة ، يفضي اليها عقد ينسدل من أعلاه ستار نصف مفتوح . لا يهم أن يكون بها اثاث ظاهر ، اللهم الا اريكة ضيقة ممتدة بطول احد حوائطها غير الظاهرة بكليتها للناظر من الصالة بالطبع .

ويحسن دائما ان تختلف درجة الاضاءة او لونها فيما بين أقسام المنظر الثلاثة حسبما يقتضي الموقف ، وبما ينسجم مع طبائع الاشياء ، لتأكيد انفصال هذه الاقسام عن بعضها .

في البهو سيدتان : « زينة » صاحبة البيت ، وجاريتها « جلنار » . زينة هي أكمل نموذج للجمال العربي ولسحر وفتنة

الانوثة العربية الناضجة . وهي ارملة في قمة الشباب ، لا تخلو من مكر . الا ان مكرها يكاد ان يخفيه هنا شرف القضية التي تدافع عنها بكل ما اوتيت امراة من قوة وجلد على الدفاع . جلنار اكبر منها سنا ولكنها ليست بعد في السن التي تطمس آثار الجمال الشركسي الغارب . وهي اقل ذكاء من سيدتها ، وأميل للخضوع للأمر الواقع رغم عجزها عن التصريح بذلك ، تحوطا من غضب سيدتها ، وتمسكا بأمل ضعيف في تدخل العناية الالهية في اللحظة الاخيرة .

الوقت ضحى .





زينة : أنا التي لبست خير الثياب ، وتحلت بأغلى الحلى • أنا التي تزوجت أحسن الرجال، وسكنت أرقى الأحياء •• أهون ، أذل ، حتى لا أستطيع أن أدفع عن بيتي ذئبا مغيرا ! لا أملك من جسدي ومن روحي شيئا ! الموت عندي أهون من استقبال أمين سر المحكمة • سأفضحه الفاسق • كيف يجرؤ ! سأصرخ وألمّ الجيران • سأقول : « امسكوا حرامي ! » حتى تتزاحم الناس علينا من الشبابيك ومن الباب لتضبطه متهجما علي بيتي ••

جلنار : الله يسترك ويفضحه يا سيدتي • ولكنه هو الذي سيفضحنا ان فعلت ••

زينة : كيف ؟ في بيتي ويفضحنا ؟

الفهـــارس

1 – فهرس المصطلحــات .

2 – فهرس الأعــلام .

3 – معجم المصطلحــات (ثلاثي اللغة) :

أ – فرنسي – إنجليـزي – عـربي .

ب – عربي – إنجليزي – فرنسي .

1 – فهـرس المصطلحات

(أ)

(ب)

(ق)

(ك)

(م)

2 – فهرس الأعلام

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

3 – معجم المصطلحات (ثلاثيّ اللغـة)

أ – فرنسـي – إنجليزي – عربي :

Acte	Act	الفعل
Act illocutoire	illoctionnary act	الفعل الكلامي
Actes comportatifs	Perlocutionnary act	الفعل التأثيري
Actes comportatifs	Behabitive	أفعال السلوك
Acte de parole direct	Direct speech act	الأفعال الكلامية المباشرة
Acte de parole indirect	Indirect speech act	الأفعال الكلامية غير المباشرة
Actes excercitifs	Exercitives	أفعال الممارسة
Actes expositifs	Expositives	أفعال العرض
Actes promissifs	Commissives	أفعال الوعد
Actes verdictifs	Verdictives	أفعال الحكم
Actualisation	Actualisation	تحقيق
Adressant	Adressed Participant	السائل
Affirmation	Statement	إثبات
Antériorité	Anteriority	القبلية
Anticipation	Anticipation	التوقع
Argumentation	argumentation	الاحتجاج
But illocutionnaire	Illocutionary point	الغرض الكلامي/الحاجة
code	code	الوضع
Communication	Communication	التواصل / التبليغ
Conditions d'emploi	Use conditions	شروط الاستعمال
conditions de réussite	Felicity conditions	شروط النجاح

connecteurs argumentatifs	argumentative connectors	وصلات الاحتجـــاج
Contexte	Context	السياق
Contrat	Contrat	التعاقد
Conversation	Conversation	المحادثة
Cotexte	Cotext	سياق النص/النص المصاحب
Deictiques	Deictics	مبهمات
Deictiques spatiales	Space deixis	مبهمات المكان
Deictiques temporelles	Temporal deixis	مبهمات الزمن
Deixis	Deixis	إبهام
Demande	Request	الطلب
Dialogue	Dialogue	الحوار
Discours	Discourse	الخطاب
Durée	Duration	المدة
Empruntes	Imprints	البصمات
Enoncé	Utterance	الكلام ، الحديث
Enoncé performatif	Performative utterance	الكلام الإنشائي
Enoncés constatifs	Constatives utterances	الكلام التقريري
Enoncés explicites	Explicit utterances	الكلام الصريح
Enoncés implicites	Implicit utterances	الكلام الضمني
Enonciation	Utterance	الحديث (كمصدر)
Excuse	Apologize	الاعتذار
Fonction conative	Conative function	الوظيفة المعرفية
Fonction expressive	Expressive function	الوظيفة التعبيرية
Fonction métalinguistique	Metalinguistic function	الوظيفة الاصطلاحية

Fonction Phatique	Phatic function	الوظيفة التبليغيّة/العاطفية
Fonction poétique	poetic function	الوظيفة الشعرية
Fonction referentielle	referentials function	الوظيفة المرجعية
Force illocutionnaire	Illocutionnary force	القوة الكلامية/الإلزامية
Formes vides	Empty forms	الأشكال الفارغة
Hierarchie	Hierarchy	التراتبية
Inférence	Inference	الاستنتاج
Insertion	Insertion	الإدراج
Instance du discours	Instance of speech	إنيّة الخطاب
Intension	Intention	القصد
intéraction verbale	Interaction	التفاعل الكلامي/التبادل
Intérlocuteurs	Interlocutors	المتخاطبون
Interrogation	Question	الاستفهام
Jeux de langage	Language rules	ألعاب اللغة
Loi d'exhaustivité	Exhaustiveness rule	قانون الشمول
Loi d'informativité	Informativeness rule	قانون الإخبارية
Lois du discours	Discourse rules	قوانين الخطاب
maximes Convesationnelles	conversational maximes	أحكام المحادثة
Message	Message	خطاب
Monologue	Monologue	مونولوج
Neutre	Neutral	حيادي
Ordre	Order	الأمر
Paralinguistique	Paralinguistic	شبه اللغوية
Polyphonie	Polyphony	تعدد التبليغ
Position	Position	وضعية
Postériorité	Posteriority	بعدية

Pragmatique	Pragmatics	تداولية
Préssupposés	Presupposed	افتراض مسبق
Principe de coopération	Cooperation principle	مبدأ المشاركة
Principe de Pértinences	Pertinence principle	مبدأ الإفادة
Principe de sincerité	Sincerity principle	الصدق
Qualité	Quality	البيان/الوضوح
Quantité	Quantity	الكمية
Référence	Reference	المرجعية
Référent	Referent	المرجع
Réflexivité	Reflexivity	الانعكاسية
Règles constitutives	Constitutives rules	القواعد التأسيسية
Relation	Relation	العلاقة
Répondant	Answerer	المجيب
Rétroaction	Retroaction	الاستدراك
Sens	Sense	المعنى
Signification	Meaning	الدلالة
Simultanéité	Simultaneity	التزامنية
Sous-entendus	Implicatures	الأقوال المضمرة
Subjectivité	Subjectivity	الذاتية
Symétrie	Symetry	التناظر
Tabous	Taboos	المحظورات
Temps chronique	Chronical time	الزمن التاريخي
Temps du discours	Discourse time	زمن الخطاب
Temps physique	Physical time	الزمن الطبيعي
Théâtralité	Theatrality	المسرحية
Théâtre	Theater	المسرح

Tirade	Soliloquy	التناجي
Unicité	Unicity	الأحادي

ب - عربي - إنجليزي - فرنسي

إبهام	Deixis	Deixis
إثبات	statement	Affirmation
أحادية	Unicity	Unicité
الاحتجاج	Argumentation	Argumentation
أحكام المحادثة	Coversational maximes	Maximes conversationnelles
الإدراج	Insertion	Insertion
الاستدراك	Retroaction	Retroaction
الاستفهام	Interrogation	Interrogation
الاستنتاج	Inference	Inférence
الأشكال الفارغة	Empty forms	Formes vides
الاعتذار	Apologize	Excuse
افتراض مسبق	Presuposed	Préssupposé
أفعال الحكم	Verdictives	Actes verdictifs
أفعال السلوك	Behabitives	Actes comportatifs
أفعال العرض	Expositives	Actes expositifs
الأفعال الكلامية المباشرة	Direct speech act	Actes de parole direct
الأفعال الكلامية غير المباشرة	Indirect speech act	Actes de parole Indirecte
أفعال الممارسة	Excercitives	Actes excercitifs
أفعال الوعد	Commissives	Actes promissifs
الأقوال المضمرة	Implicatures	Sous-entendus
الإلزامية / القوة الكلامية	Illocutionary force	Force illocutionnaire
ألعاب اللغة	Language rules	Jeu du langage
الأمر	Order	Ordre
الانعكاسية	Reflexivity	Réflexivité
إنيّة الخطاب	Instance of speech	Instence du discours
البصمات	Imprint	Emprunte
بعدية	Posteriority	Posteriorité
التبادل الكلامي/التفاعل الكلامي	Interaction	Interaction verbale

Actualisation	Actualisation	تحقيق
Pragmatique	Pragmatics	تداولية
Hierarchie	Hierarchy	تراتبية
Simultaneité	Simultaneity	تزامنية
Contrat	Contrat	تعاقد
Polyphonie	Polyphony	تعدد التبليغ
Tirade	Soliloquy	تناجي
Symetrie	Symetry	تناظر
Communication	Communication	تواصل / تبليغ
Anticipation	Anticipation	توقع
Qualité	Quality	بيان / وضوح
Enonciation	Utterance	حديث (كمصدر)
Dialogue	Dialogue	حوار
Neutre	Neutral	حيادي
Message	Message	خطاب
Discours	Discourse	الخطاب
Signification	Meaning	دلالة
Subjectivité	Subjectivity	ذاتية
Temps chronique	Chronical time	زمن تاريخي
Temps du discours	Discourse time	زمن الخطاب
Temps physique	Physical time	زمن طبيعي
Adressant	Adressed participant	سائل
Contexe	Context	سياق
Cotexte	Cotexte	سياق النص / النص المصاحب
Paralinguistique	Paralinguistic	شبه اللغوية
conditions d'emploi	Condition d'emploi	شروط الاستعمال
Conditions de réusite	Felicity condition	شروط النجاح
Demande	Request	الطلب
Relation	Relation	العلاقة
But illocutionnaire	Illocutionary point	الغرض / الغاية الكلامية
Acte	Act	الفعل

Acte perlocutoire	Perlocutionnary	الفعل التأثيري
Acte Illocutoire	Illocutionnary act	الفعل الكلامي
Loi de'informativité	Informativeness rule	قانون الإخبارية
Loi d'exhaustivité	Exhaustiveness rule	قانون الشمول
Antériorité	Anteriority	القبلية
Connecteurs argumentatifs		قرائن الاحتجاج
Intention	Intention	القصد
Lois du discours	Discourse rules	قوانين الخطاب
Règles constitutives	Constitutive rules	القواعد التأسيسية
Enoncés constatifs	Constatives Utterances	الكلام التقريري
Enocés explicites	Explicite utterance	الكلام الصريح
Enoncés implicites	Implicites Utterance	الكلام الضمني
Enoncés performatifs	Performatives Utterance	الكلام الإنشائي
Quantité	Quantity	الكمية
Deictiques	Deictics	مبهمات
Deictiques Temporelles	Temporal deixis	مبهمات الزمن
Déictiques spatiales	Space deixis	مبهمات المكان
Principe de pertinence	Pertinance principe	مبدأ الإفادة
Principe de sincerité	Sincerity principe	مبدأ الصدق
Principe de cooperation	Cooperation principe	مبدأ المشاركة
Interlocuteurs	Interlocutors	المتخاطبون
Répondant	Answerer	المجيب
Conversation	Conversation	المحادثة
Tabous	Taboos	المحظورات
Durée	Duration	المدة
Réferent	Referent	المرجع

Référence	Reference	المرجعية
Théâtre	Theater	المسرح
Théâtralité	Theatrality	المسرحية
Sens	sense	المعنى
Monologue	Monologue	مونولوج
Instance du discours	Instance of speech	هيئة الخطاب
Fonction métalinguistique	Metalinguistic function	الوظيفة الاصطلاحية
Fonction expressive	Expressive function	الوظيفة التعبيرية
Fonction phatique	Phatic function	الوظيفة التبليغية / العاطفية
Fonction poétique	Poetic function	الوظيفة الشعرية
Fonction référentielle	Referential function	الوظيفة المرجعية
Fonction conative	Conative function	الوظيفة المعرفية
Code	Code	الوضع
Position	Position	وضعية

فهــرس الموضــوعــات

البـاب الأوّل

الحـديث : أحكامــه وشـروطـه 29

الباب الثاني

الخطاب : تنظيمه وقوانينه 94

الباب الثالث

أفعال الكلام 149

تصويبات

الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر
بقول	يقول	2	2 من الهامش
ولكي يكون بحثنا أكثر حيوية	ويكون أكثر حيوية من جهة أخرى	3	10
عددا كبيرا مُن من المصطلحات	عددا كبيرا من المصطلحات	7	2 – 1
يتحدث	نتحدث	10	5
ذلك إن المسرح	ذلك أن المسرح	10	12
ويعد	ويعد	12	20
حبث	حيث	20	22
يخبره بأنه أمام	يخبره فيها بأنه أمام	25	2
إن الحكاية الأولى الأولى	إن الحكاية الأولى	26	13
ب . لموفيك	ب . لقوفيك	33	1 من الهامش
الاستقبال	التلقي	39	18
المستقبل	المتلقي	39	20
المهمات	المبهمات	43	15
يستقبل	يتلقى	45	8
غد	قد	48	3 من الهامش
نظير	تظهر	80	15
محتوبات	محتويات	130	10
اختيارا اعتباطيا	اختيارا اعتباطيا إلى حد ما	130	13
يصدر من الملك يصدر من الملك	يصدر من الملك	133	24
البلاغية – التبلغية	البلاغية – التبليغية	135	10
مثل بلك	مثل تلك	150	18
جققت	حققت	158	7
أفد	أفاد	163	4
دقيانونس	دقيانوس	184	2
بينيفينيست	بنفنيست	193	26